إدوارد جردون كريج

في الفن المسرحي

ترجمة

دريني خشبة

الكتاب: في الفن المسرحي

الكاتب: إدوارد جردون كريج

ترجمة: دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

كريج ، إدوارد جردون

في الفن المسرحي/ إدوارد جردون كريج، ترجمة: دريني خشبة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٣٣ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ١ – ٧٨ – ٦٨١٨– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٨٤٧١ / ٢٠٢٠

في الفن المسرحي





إهداء المترجم

إلى الذين خدموا المسرح المصري وكافحوا،

ولا يزالون يكافحون في سبيله..

إلى الممثلين القدامى الأماجد..

إلى شباب المدرسة الحديثة..

إلى الذين يحاولون خلق مسرح قومي..

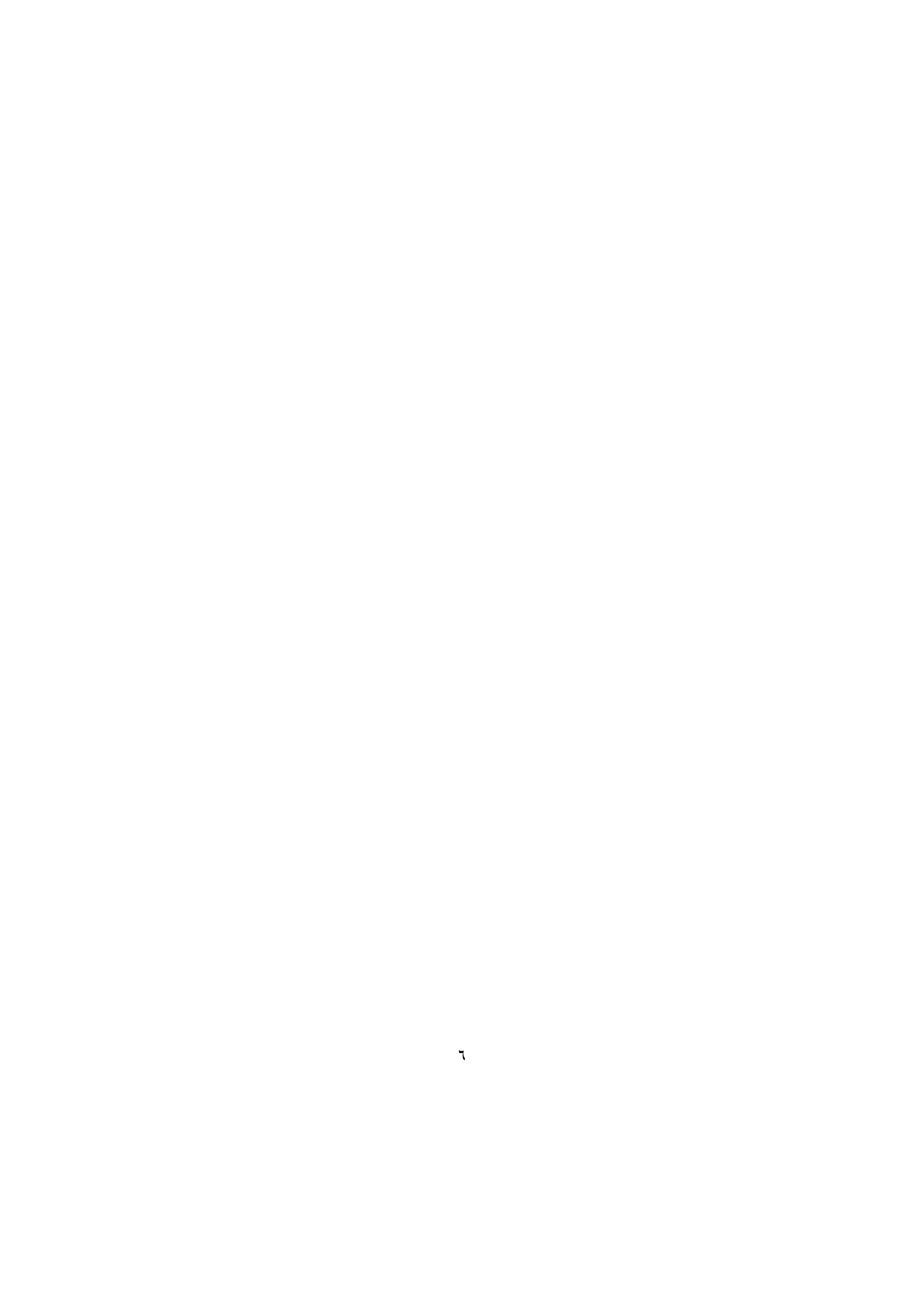
إلى الذين يحاولون السمو بمعهد التمثيل..

إلى الأدباء والشعراء والمؤلفين والفنانين والنقاد..

إلى هؤلاء جميعاً؛

أهدي هذه الترجمة.

دريني خشبة



مؤلف الكتاب

إدوارد جردون كريج

●ولد سنة ١٨٧٢ – في ١٦ يناير ● أبوه الممثل الكبير إدوارد وليم ● أمه إليانور أيس – أو ألن ترى أعظم ممثلات المسرح الإنجليزي في جميع عصوره ●كان يصحب أمه في معظم رحلاتها بأمريكا وأوروبا مما جعله واسع الاطلاع على إمكانيات المسارح فيهما ● ظهر على خشبة المسرح لأول مرة وهو في الثانية عشرة من عمره في شيكاغو ● مات أبوه وهو في الرابعة عشرة من عمره ●احترف التمثيل وهو في السابعة عشرة وأخذ عقدا بخمسة جنيهات في الأسبوع ●جن بقراءة الكتب المسرحية فلم يلبث أن أصبح أوسع الناس ثقافة في جميع الفنون المسرحية ● تخصص في معظم بطولات شكسبير ولا سيما روميو وهاملت ومالكو وبتربشيو● نبغ في فنون النحت على الخشب ● التحقق بفرقة هنري إرفنج.. ممثلًا أول ● كانت الفرق تستأذن إرفنج ليمثل فيها ● ضاق بجهالة الممثلين والخرجين في إنجلترا فاعتزل المسرح ●دعته ألمانيا ثم روسيا فوضع فيهما أسس الإصلاح المسرحي ● زار إيطاليا واستقر في فلورنسا وافتتح فيها معهدا للتمثيل ● أنشأ مجلة الـ "ماسك".. فكانت أولى المجلات المسرحية ● شبت حرب ١٠١٤ فأغلق المعهد ● شهدت له أوروبا كلها وأمريكا. وتسابقت مسارحها إلى الانتفاع بفنه في الإخراج وبثقافته المسرحية ● ثم استيقظت إنجلترا.. فعرفت فضله.. ووضعت أسس نهضتها المسرحية وفقا لتعاليمه ● تتلمذ عليه أعظم مخرجي أوروبا الوسطى، فضلًا عن روسيا وألمانيا ودنمارك ● اجتمع

فنانو أوروبا وأمريكا سنة ١٩٤٦ فبايعوه بوصفه رائد الإصلاح المسرحي سنة ١٩٠٥ ● ألف كتاب "فن المسرح" ونشره سنة ١٩٠٥ بالألمانية قبل أن ينشره بالإنجليزية ● زاره رينهارت سنة ١٩٠٥ ليدرس آراءه ● زاره آبيا– أعظم مخرجي عصره– فرأى فيه نفسه.. وفنه ● وضع كتاباً عن هنري إرفنج سنة ١٩٣٠ وقوبل بالإعجاب ● أخذ المسرح المصري بفن كريج..

(د. خ.)

مقدمة الترجمة

إدوارد جردون كريج، مؤلف هذا الكتاب: فنان مثالي، شغل دنيا المسرح في أوروبا كلها، أكثر من نصف قرن، وأحدث فيها دويا عظيماً لفت إليه أنظار الفنانين والشعراء والكتاب المسرحيين وكل المشتغلين بفنون المسرح تأليفاً وإخراجاً، وتمثيلاً وإضاءة، وتصميم مناظر وملابس وصناعة ديكورات.. حتى الخدم أنفسهم.. بل أصغر العمال!.. ولا عجب.. فهو من أسرة ولد كل أفرادها في المسرح، واشتغلوا جميعاً بفنونه.. فأمه: إليانور أليس، التي اشتهرت في دنيا المسرح تألقت على مسارح إنجلترا وأمريكا.. بل مسارح العالم أجمع.. إنها نجمة مسرح الليسيوم، وكوكب فرقة هنري إرفنج العظيم، وأعظم ممثلة اضطلعت بأدوار شكسبير الخالد.. والممثلة التي ارتفعت بفن التمثيل إلى ذروة الاحترام والتقديس، بفنها وأخلاقها.. حتى لقد منحتها جميع جامعات أوروبا وأمريكا درجاتها الفخرية عرفاناً بعبقريتها: كما خلع عليها ملك إنجلترا أرفع الألقاب.

وأبوه إدوارد واردل**E. A. Wardell** الممثل الطائر الذكر، الذي كان يعمل في المسرح باسم تشارلز كلى **Ch. Kelly**.

وجميع أعمامه وأخواله، وخالاته وأخته ممثلون وممثلات.. ومنهم مخرجون عظماء.. وزوج أمه الأول المصور الخالد ج. ف. واتس**G. F. Watts**.

وزوجها الثالث– الذي تزوجته بعد أن تجاوزت الستين، أو اقتربت منها (١٩٠٧)– وابنها إدوارد كريج في الخامسة والثلاثين! هو الممثل الأمريكي العظيم جيمس كرو **G. Crew**.

وقد عملت أمه في مسارح وفرق كثيرة غير مسرح الليسيوم.. فهي قد ظلت نجمة فرقة هنري إرفنج أكثر من سبعة وعشرين عاماً.. ومثلت معه على معظم المسارح الإنجليزية والأمريكية.. وكثير من مسارح ألمانيا وفرنسا ووسط أوروبا، ولما توفى إرفنج سنة ١٩٠٥ تلقفتها المسارح الإنجليزية، تاركة لها تحديد المرتب الذي يرضيها، فعملت في مسارح البرنسس، والكورتو الكوينوهيز ماجستي.. وكان ابنها كريج- المؤلف- يصحبها في كثير من هذه المسارح- وكان من أبرع نجوم إرفنج، بل من أعظم من مثل دوري هملت وماكبث.. وكان يخرج لوالدته الخالدة كثيراً من رواياتها.. ولكنه كان يضايق أصحاب الفرق بمثاليته، التي لا يتصورها العقل، في الإخراج.. وكان كريج عنيداً صعب المراس.. لا يخضع لرأي أحد ممن حوله، ولا ينفذ شيئاً مما يشير به عليه العاملون معه.. وله حق.. وستعرف لماذا، حينما تفرغ من قراءة هذا الكتاب.. لقد كان كريج سيء الظن بمسارح أوروبا وأمريكا كلها.. وبمسارح إنجلترا بخاصة.. لقد كانت هذه المسارح في رأيه شيئاً تافها، بل شيئاً خسيساً ".. لم يكن يروقه فيها شيء مطلقاً.. لا البناء، ولا ما في داخل البناء.. لم يكن يروقه التمثيل ولا الممثلون، ولا الإخراج.. ولا المخرجون.. حتى العمال أنفسهم.. بل المتفرجون أيضاً.. أولئك الذين قضى على أذواقهم المسرح الإنجليزي بل مسارح أوروبا كلها تقريباً، وأفسد عليهم حاستهم الفنية.. تلك الجوهرة التي هي أثمن ما وهبنا الله في هذه الحياة!

ولهذا قرر كريج أن يعتزل التمثيل.. ولم يبال بحزن أمه أشد الحزن، وقد أمضها هذا القرار، ولم يبال بوساطة برناردشو- أعز أصدقائه والدته التي كان يتخذ منها ملهمًا- الذي حاول أن يثني عزمه عن هذا القرار.

قرر كريج اعتزال التمثيل.. والتفرغ لرسالة جديدة.. رسالة تشبه النبوة

في عالم الفن.. رسالة الإصلاح المسرحي، وإقامة فنونه على أسس جديدة غير أسس التهريج والدجل التي كانت تكتسح مسارح أوروبا وأمريكا.. إذ استثنيا مسرحا أو مسرحين.. أحدهما في روسيا، والآخر في ألمانيا.. ثم لا شيء بعدهما.

وأخذ كريج يبشر برسالته.. والإنجليز كلهم يهزؤون به من حوله، فلماذا؟!.. لقد كان يقترح أساساً لإصلاح المسرح الإنجليزي، بل مسارح أوروبا وأمريكا كلها، أن تهدم هذه المسارح جميعاً، وأن يسرح ممثلوها ومديروها ومخرجوها وعمالها وخدمها؛ –إلى منازلهم.. ثم يظلون فيها إلى أن يتوفاهم ملك الموت.. وإلى أن ينشئ الله قوما آخرين يفرغون طوال حياتهم لدراسة فنون المسرح، بعد أن تنشأ لهم مسارح جديدة، يشترط هو أن يولدوا فيها، ويشبوا بين أركانها، قبل أن يؤذن لأحدهم بأن يتولى أي أمر من أمورها، صغيراً كان أو كبيراً.

فلماذا يسخط إذن كل هذا السخط على المسرح وكل المشتغلين فيه والمتصلين به!؟.. هل كانت المسارح في إنجلترا بخاصة، وفي أوروبا على وجه العموم خرابًا يبابا؟.. ألم يكن فيها ممثلون عظماء، ومخرجون خالدون، ومؤلفون لا يشق لهم غبار؟.. بالعكس؛ لقد كان في ألمانيا عباقرة يصنعون العجائب التي تشبه السحر.. لقد كان فيها جورج الثاني.. أو دوق ساكس ميننجن.. وكان فيها مير هولد**Meyer hold**وبسكاتور، ورتشردفجنر الذي لم تلد مثله البطون.. وكانت فيها حركة المذهب الطبيعي وزعماؤها الذين أنشأوا مسرح الفراي بوهن، على غرار المسرح الحر في باريس.. وكان فيها ماكس رينهارت.. هذا المخرج الذي كان يصنع العجائب من أخيب الممثلين والممثلات!..

وفي روسيا!.. لقد كان فيها منافس كريج وقرينه: ستانسلافسكي.. وكان فيها فلاديمير دانشكو، وتيروف.

وفي إنجلترا نفسها.. إنجلترا التي أنجبت أعظم مسارح العالم وأمجد المخرجين وأخلد المؤلفين.. إنجلترا التي أعطت العالم هنري إرفنج أعظم ممثلي العالم في عصره، وصاحب أقوى فرقة تمثيلية في الدنيا بأسرها.. حيث كانت تعمل أم المؤلف العظيمة.. والمؤلف نفسه.. إرفنج الذي كان يعهد بمناظره وملابسه إلى أمجد فناني المسرح في التاريخ كله.. الفنانين الذين تعرض آياتهم اليوم في أعظم متاحف إنجلترا، ويقف حيالها فنانو اليوم خاشعة أبصارهم ترهقهم الحية، ويعقد ألسنتهم الذهول.. المناظرالتي وضع تصميماتها الفنان العبقري جون سنجر سارجت[1] J. S, Sargent والروايات التي وضع تصميماتها صاحب أكبر قلب في عالم الموسيقى المسرحية: شارل جونود[2] Gounod، صاحب ألحان فاوست لـ "جيته" العظيم.. والملابس التي

---

[1] جون سنجر سارجنت (١٨٥٦ – ١٩٢٥) هو أعظم مصوري الأشخاص في عصره، وقد ولد في فلورنسه– مهد الفنون– ونشأ بها ودرس فيها، ثم أرسله أبوه الطبيب إلى باريس، وإلى ألمانيا ثم إلى إيطاليا.. ثم عرج على إسبانيا قبل ذهابه إلى إنجلترا للإقامة فيها نهائياً.. وهناك تهافت عليه العظماء ليرسمهم وليسلمهم إلى الخلود، وقد رسم ألن ترى وغيرها من نجوم المسرح الإنجليزي، وقلما تخلو مكتبة أو معرض إنجليزي من رسومه، وقد مات فجأة وبلا نذير من مرض.

[2] شارل فرنسوا جونود (١٨١٨ – ١٨٩٣) هو الموسيقار الفرنسي الخالد، ذو الألحان المقدسة!.. هز جوانب الكنائس بألحانه الدينية ثم فرغ للأوبرا فألقى فيها بكل سحر حلال– وقبل أن يضع ألحان فاوست– وهي أعظم أمجاده– وضع موسيقيات خالدة لروايات عدة منها سافو وفيلمون– ثم لحن بعدها ملكة سبأ وميربيل وروميو وجولييت.. إلخ.. وله إلى جانب هذه الأمجاد ألحان غنائية في منتهى الضعف.

نفذها الفنان ماركوس ستون[1] **M. Stone**.

ثم الممثلون الكبار هارلي باركر[2]، وبانكروفت[3] والسير جورج ألكسندر[4] والسير هربرتبيربوهم تري[5] **H. B. Tree**.

---

[1] كان ستون من أعظم المصورين الإنجليز وقد تلقى الفن عن أبيه ثم نبغ في الرسوم التوضيحية الرائعة التي زان بها قصص دكنزوترولوب، وله لوحات تاريخية ساحرة، وكان تصميم الملابس المسرحية من أعظم أعماله.

[2] بدأ "جرا نفل باركر" حياته ممثلا في الرابعة عشرة في فرقة سارة ثورن ثم عمل في فرق أخرى كثيرة من أشهر الفرق الإنجليزية، ثم عمل مخرجا– وإن لم يتخل عن التمثيل فأبدى عبقرية عظيمة، ولا سيما منذ عمل في مسرح الكورت حيث أجرى تجاربه الناجحة في تيسير وسائل الإخراج وعدم المبالغة في بهرجة المناظر والانتفاع بآليات الإضاءة الحديثة، مما بهر به أنظار المخرجين الآخرين، ولا سيما في أمريكا.. وهو من المؤلفين المسرحيين الممتازين أيضا، ومن أحسن رواياته (ميراث آل فويسي**The Voysey Inheritance**) وبيت مدارس: **The Madras House**.. ويرجع إليه الفضل في اجتذاب جولزورثي من القصة إلى المسرحية.. وقد اشترك مع وليم اركو في تأليف كتابهما عن المسرح القومي، وفي سنة ١٩٣٣ أصدر كتابه (المسرح المثالي **The Exemplary Theatre**).. وهكذا تفرغ في أخريات حياته للتأليف المسرحي وإنشاء المحاضرات في الأدب والإصلاح المسرحي.

[3] كانت نشأته في مسارح برمنجهام ثم انتقل إلى لندن ممثلا عظيماً فمخرجا، وقد تزوج الممثلة اللامعة مس ولتن **Miss Wolton** وعهد إليه بإدارة مسارح كثيرة مختلفة.

[4] من أعظم الممثلين والمخرجين الإنجليز، وقد تولى إخراج طائفة من أعظم الروايات الناجحة لكبار كتاب عصره ولا سيما زوسكار ويلد، وهو من تلاميذ هنري إيرفنج وقد نهض بالإخراج في مسرح الأفنيو سنة ١٨٩٠ ثم أفتتح مسرحه الخاص (سنت جيمس) وكان يؤدي دور العاشق أداء لا يدانيه فيه ممثل آخر في إنجلترا، وكان يعطف عطفاً عظيماً على مطالب الممثلين، ويسعى سعيًا حثيثًا في تحقيقها لهم وضمان مستقبلهم.

[5] من مواليد لندن، وتعلم في إحدى الكليات الألمانية، واحترف التدريس، ثم ظهر على المسرح لأول مرة سنة ١٨٧٦، ثم عين مديراً لمسرح **Haymarket** من سنة ١٨٨٧ إلى سنة ١٨٩٦، ثم أنشأ مسرحه **His Majesty** وكان من أعظم مخرجي روايات شكسبير، وكانت

ثم ممثلو وممثلات، ومخرجو وسط أوروبا.. وحركة المسرح الحر في فرنسا.. ورجال أنطوان.. وجاك كوبر ساحر الإخراج والإضاءة المحيرة.

ألم يكن هؤلاء كلهم يرقون إدوارد كريج؟..

لقد كان كريج يدعو إلى مذاهب مسرحية معينة.. لقد كان يهوي الرومانسية وما إليها.. ويمقت المذهب الواقعي وأخاه المذهب الطبيعي.. ولقد كان يفضل في إخراجه الطرق الإيحائية التي لا تشغل الأنظار بكثرة البهارج والإسراف في التفصيلات.

وكان يمقت الفردية في التمثيل، وكان لهذا السبب يزدري المغرورين الذين يزهون بأنفسهم، ويخدعهم شعورهم بأن الجماهير تعبدهم.. أولئك الذين يسميهم الأغرار نجوم المسرح.

لقد كان يطلب إلى الممثل أن يكون نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى، من ممثلين وممثلات، وأدوات وأضواء ومناظر وحركات وخطوط وألوان.. ولكنه لم يكن يجد من يرعى هذا في تمثيله.. وقد جاهد طويلاً لكي يحقق ذلك.. إلا أنه أخفق مؤقتاً؛ لأن الممثلين والممثلات كانوا لا ينسون غرورهم فوق المسرح، وكان هم كل منهم أن يصفق له الجمهور وحده.. وأن يقال عنه إنه هو وحده الممثل العظيم الذي لا يباري.. لماذا؟.. لأنه كان يخلب ألباب الجمهور بوجهه المعبر؛ وتقلصات عضلاته التي كان يسرف في إظهارها إسرافاً يطغى على جميع ما يضمه المنظر؛ بل ينسخ المسرح كله في أعين المشاهدين.. فلا يرون إلا حضرة الممثل.. أو حضرة

أحب الأدوار التي يقوم بها هي الأدوار الخيالية (الشبح والساحرة وآريل والضحك.. إلخ)- وكان محاضراً عظيماً ولا سيما عن أدوار شكسبير.

النجم العبقري!..

ولما ضاق كريج بهذا الطراز من الممثلين تمنى أن يختفوا جميعاً، وأن يحل محلهم الممثلون الدمى.. والعرائس.. أو الماريونيت.

وكان يكره أن يستعين المخرجون– أو المديرون المسرحيون– أو المديرون الفنيون، كما نسميهم نحن في مصر، كان يكره أن يستعين هؤلاء بهذا الجيش من المصورين ومصممي المناظر والأزياء وعمال المكياج والموسيقيين والمطرزين.. إلخ.. يتولون كل كبيرة وصغيرة.. وما على المخرجين بعد ذلك إلا أن يصفقوا لهم.

لقد كان كريج يعجب لهذا المخرج الذي يفاجئه مصور المناظر بأعماله قبل الافتتاح بليلة واحدة.. كما كان يعجب للسيد المخرج الذي لا يرى ممثليه بالمكياج وملابس الرواية إلا في حفلة الافتتاح نفسها.. أو في بروفتها: الجنرال.. أي التدريب النهائي!

ولقد كان كريج ينكر على مؤلف المسرحية أن يضع فيها أي شيء من التعليمات، ويعد هذا منه تدخلا في أمور فنية لا يفهمها.. لأنها من صميم عمل المخرج.

لقد كان ينكر أن تكون الرواية شيئا مذكورا إلى جانب ما يجب على المخرج عمله؛ لكي يثمر المسرح أعمالاً فنية صرفة، هي رسالة المسرح العليا.

لقد كانت أمنية كريج أن يلد المسرح مؤلفي رواياته.. كما كان شكسبير الممثل والمؤلف والشاعر، وكما كان إسكيلوس، وسوفوكل، وميناندر وبلوتوس، يؤلفون لمسارحهم التي يعملون معظم حياتهم بين جدرانها!..

لقد كان كريج يرسم خطة لإصلاح المسرح والارتفاع به، وانتشاله من الوهدة المخيفة التي تردى فيها.. وكانت هذه الخطة أشبه بالخيال.. وكان الكثيرون من النقاد ومؤرخي المسرح وشراح فنونه يهاجمونها، ويقرون أن تنفيذها من المحال، وأن كريج نفسه لم يفلح في تطبيق الكثير من خطوطها.. ولكن هؤلاء النقاد نسوا أن إخفاق كريج لم يكن مرجعه كريج نفسه.. لأنه أفلح في إخراج ووضع تصميمات لروايات الشاعر الايرلندي ييتس "W. B. Yeats" الرومانسية فأذهل أهل دبلن.. وعاشت تصميماته إلى اليوم.. ولا تزال تفتن كل من رآها.. بل لا تزال مناظره تستعمل في هذه المسرحيات.. بل لقد طار ذكرها في سماء أوروبا كلها بسبب ما كتبه ييتس نفسه عنها في كتابه "أفكار عن الخير والشر"[١] حيث يقول أنها كانت تصل مشاهد رواياته، ولا سيما في ديدووإينياس، بسماء الخلود.. وقد تلقف المصلحون في المسرح الألماني هذا الكتاب، فأرسلوا يدعون كريج لزيارة ألمانيا.. وقد وصلته الدعوة في يوليه من عام ١٩٠٣، من الدكتور براهم DrBrahm مدير مسرح لسنج، فسافر في أغسطس، وعهد إليه بإخراج ووضع تصميمات اثنتين[٢]من مسرحيات "هو فما نستال" فصنع فيهما العجائب؛ ثم لقى الكونت كسلر في فيمار، فتوطدت بينهما صداقة متينة.. وأذهل كريج عاهل المسرح الألماني بمواهبه المتعددة فقال فيه: ".. ما هذا الرجل؟!.. إنه كتلة من المواهب والنشاط!.. إنه حفار لا يبارى، ومصور لا مثيل له، وناقد مسرحي غريب الآراء، وطباع وصحفي، وأديب، وموسيقار، ومصمم مناظر مسرحية لم يسبقه إليها أحد في بساطتها المتناهية، وقوة سحرها وأسرها

[١] Ideas of Good & Evil.

[٢] البندقية الجديدة ثم المروحة البيضاء.

وبعدها عن البهرج، ولاعب بالأضواء يأتي من المعجزات ما لم يسبقه إليها سحراء فرعون.. إنه يتحكم في جميع هذه الفنون ببساطة وعبقرية.. وأصابع حاذقة.. وبديهة نفاذة.."".. واستفاضت شهرة الفنان الكبير في جميه ألمانيا، ثم في وسط أوروبا.. ولا سيما في فينا.. عروس البهاليات الموسيقية الراقصة، المدينة التي تلقفت كريج كما تلقفته برلين وفيمار.. وكانت راقصة البالية الخالدة إليانوراديوز **E. Duse** تعرض مسرحياتها الساحرة في فلورنسا، فكتبت إليه تكلفه ببعض المناظر، فقام بها.. لكن مديرها المحترم لم يفهم فن كريج، فأهملها.. حتى كتبت ديوز إلى نبي الفن الجديد تستدعيه إلى فلورنسا بعد عام كامل.. فذهب إليها.. وهناك استطاع أن ينفذ إلى فؤاد مديرها حتى ملك عليه لبه.. ووضع لها مناظر لمسرحية إبسن: روز مرشولم**Rosemersholm** التي حورتها إلى باليه.. وبفضل هذه المناظر ارتفع فن إليانور إلى ذروة مجده.. لقد كانت مناظر بسيطة خالية من البهرج والإسراف، ولكنها لم تكن من فن هذه الدنيا.. لقد كانت فنا من السماء.. سماء الذوق والعبقرية.. لقد كان فنا يتسم بالتناسب، والاتساق والنغم المؤتلف الحنون.. جعل الممثل العظيم سلفيني**Salvini** يقول وهو جالس بين الكواليس، والستار يرتفع عن الفصل الأول: **Bella! Bella!**، يقولها في ذهول، فيرددها المتفرجون في الأوديتوريم.

ومنذ ذلك اليوم ذهب فن كريج مع الراقصة الخالدة أينما ذهبت!

ثم ظهر هذا الكتاب بالإنجليزية.. بلد كريج.. فقابله المسرحيون بوجوم أيضاً.. وذلك في الوقت الذي كان فيه ماركس رينهارت**M. Reinhardt** أعظم ممثلي ألمانيا يستنزف كل ما في الكتاب من نظريات في فنون المسرح جميعاً، بحيث جعلته هذه النظريات يتحول من الواقعية الفجة الكئيبة إلى

الرمزية الغامضة الفاتنة.. وفي الوقت الذي كانت ترجمات الكتاب إلى الإيطالية والروسية، والدنماركية، والنرويجية، والهولندية، والهنجارية، والفرنسية، تنقل فن كريج وتحمل رسالته فتنشرها في جميع المسارح.. إلا المسارح الإنجليزية!

لقد أصبحت هذه العبارة **CraigischeVorstellung** التي أرسلها رينهارت على الإخراج المسرحي وفقا لنظريات كريج تتردد على كل لسان في أوروبا.. إلا ألسنة الإنجليز!

وفي سنة ١٩٠٥.. وصلت راقصة الباليه الأمريكية إيزادورادنكان **I. Duncan** إلى برلين، وكانت شهرة كريج قد عبرت المحيط إلى أمريكا.. فلم يكن لإيزادورا هم إلا أن تلقي هذا الرجل العبقري! لتنتفع بفنه.. فلما لقيته.. وفهمت رسالته.. لم تتركه.. بل صحبته معها في جميع رحلاتها إلى القارة.. وانتفعت به أضعاف ما انتفعت به إليانورديوز.. وقد صحبها في رحلتها إلى روسيا.. حيث كان مسرح الفن يخطو خطواته الأولى.. وهناك لقى كريج عاهل المسرح الروسي الأستاذ ستانسلافسكي.. وزميله العظيم فوكين.. وعلى ضوء نظريات كريج، وفن إيزادورا، قام الباليه الحديث الذي لا نظير له في الدنيا كلها اليوم.. الذي أرسى قواعده فوكين وسرجي ديا– جيليف[١].

ولقد كانت تصميمات كريج المسرحية تقوم أكثر ما تقوم على التركيبات المعمارية التي تلقى في روع المتفرج أنها ترقى به إلى السماء.. أو أنها لا تنتهي به إلا في أجوازها.. مثال ذلك مشهد هذه السلالم المهولة "اللوحة

---

[١] **Serge Diaghilev** ١٨٧٢ – ١٩٢٩ رائد تجديد الباليه الروسي وباسمه سميت أعظم فرقة، ومن فرقته تفرعت فرق نشرت فن الباليه الحديث في العالم كله (د).

الأولى"– ومدخل القصر في مسرحية إلكترا "اللوحة الثانية" ببوابته الضخمة وجدرانه التي تضاعف بشحوبها أثر المأساة، ومشهد المنظر الثاني من الفصل الثاني من مأساة يوليوس قيصر "اللوحة الرابعة" ومشهد الفورم في هذه المأساة أيضاً "اللوحة السادسة" ومشهد من مأساة الجوع بمعماره الخفي، ومشهد من هاملت "اللوحة العاشرة" الذي تلعب فيه الستائر دوراً كبيراً، كما تلعب في مشهد روميو وجولييت "١٣" ومشهدي ماكبث "٨ ، ١٦".

أضف إلى ذلك حسن تأليفه بين صورة المشهد العامة **Form** وبين الحركة– **Movement** وبين اللون **Color**.. وهذا كله بالمهارة في توزيه الإضاءة، لا بالاتكال على السطوح الملونة والأدهنة المفتعلة.

والظريف أن ينتبه إلى هذه الأسس الهامة أعظم المخرجين الألمان ليوبولدجسنر **Jessnr** "١٨٧٨ – ١٩٤٥" فيثقفها عن كريج ويقيم مدرسته في الإخراج على أسسها، فيأتي فيها بالمعجزات.

لقد شهد الكاتب الإيطالي، وفنان فلورنسا الأشهر، فيبرتو سكار بللي **F. Scarpellt** أعمال كريج، فكتب إلى صديقه الممثل الصقلي الكبير جيوفاني جراسو يقول: "إن كريج.. هذه الظاهرة المسرحية الفنية العجيبة.. ساحر يصنع من كل حبة قبة.. إنه يخلق عوالم بأكملها من لا شيء.. إنه يلعب بالضوء فيفتنك، ويخيل لك أنك تسبح في بناء كامل صنعته يد الله.. لا يد البشر.. وذلك كله من.. لا شيء تقريباً.. إلا بضع ستائر.. وشآيب من الضوء يسقطها على مناظر ساذجة صنعها من الكرتون والأبلكاش.. فسرعان ما تنسى أبعاد المسرح، وتشعر بأنك في عالم بلا حدود!.. وذلك بمقدرته الفائقة على إقامة الانسجام التام، والتناسب الدقيق بين الأضواء والخطوط، بحيث يحدث التغير في المنظر كله باستمرار.. وأنت جالس مسحورا بما

ترى.. تود أن تعيش فيه إلى الأبد.. وهو ينتقل بك من سحر إلى سحر.. إن كريج مصور عظيم.. ومعماري عظيم، وشاعر عظيم.. لقد رأيت له تصميمات عن عطيل أذهلتني وحيرتني.. ولا أذكر أنني حلمت بمثلها مطلقا إلا وأنا أقرأ المأساة في عزلة عن العالم!.. ألا ما أبعدنا جدا.. عن مصادر الفن السينوجرافي.. بعد الذي رأينا من فن هذا الساحر!.. إن الإنسان ما لم ير أعمال هذا الرجل وآياته.. لا يصدق أبدا أنها شيء معقول.. لقد فاتتك يا صديقي نصف عمرك.. بل عمرك كله.. عندما فاتتك فرصة مشاهدة معرض هذا الداهية في فلورنسا.. وذلك لأنك كنت سخيفاً جدًّا، إذا خفت أن تتأخر دقائق عن رفع الستار!.. ما أتعس حظك!".

مجلة الماسك:

ثم قرر كريج أن ينشئ مجلة خاصة بفنون المسرح.. ولكن الفكرة بدت فكرة جنونية في هذا الوقت.. ولم يجرؤ أحد من الناشرين على التعهد بتمويلها.. لأنهم زعموا أنها تحتاج إلى عشرة آلاف من الجنيهات.. أما كريج.. فلم يبال بما قالوا.. وهبط بمبلغ العشرة آلاف.. إلى.. خمسة فقط.. خمسة جنيهات لا غير.. وفي مارس سنة ١٩٠٨.. مع أنفاس الربيع: ظهرت الماسك **The Mask** في فلورنسا، وتخاطف الفنانون العدد الأول من المجلد الأول منها.. وبهرهم ما فيه من مادة فنية نفيسة، بالرغم من ضآلة حجمه (حجم الفولسكاب) وفي صفحات لا تزيد على أصابع اليدين إلا قليلًا.. لكنها كانت مجلة رائعو والسلام.. ورقها مما كان يصنع باليد في تلك الأيام.. ولها غلاف أخضر لا يفصله ورق اللف عندنا اليوم.. أما الموضوعات فكلها مصورة، وبريشة كريج، ومحفوراته الخشبية.. لقد كان كريج لا يكتفي بالتمثيل والإخراج فحسب؛ بل كان يصور صحيفة الببدج**The Page** من سنة

١٨٩٨ إلى سنة ١٩٠١.. فلما صدرت الماسك عزم على أن يفرغ فيها خلاصة آرائه وزبدة فنه.. ومع أن ثمنها كان مرتفعاً بالنسبة إلى عملة ذلك الزمان– إذ كان شلنا كاملًا– فقد راجت المجلة، وارتفع المطبوع منها إلى عشرة آلاف شهريًّا.. ولم يقصر كريج رسالته فيها على ما كان يتشوف إليه من مستقبل المسرح، بل راح يعرض فنون الماضين عرضًا يبرهن به على صدق آرائه.. ونحن لا ننسى أنه كان من المتأثرين بفن النابغة الإيطالي العظيم سرليوٍ Serlio.. من فناني عصر النهضة، وكان الجزء الأول من كتاب هذا العبقري القديم، واسمه Architettura "المعمار" أكبر الأثر في توجيه كريج هذا التوجيه الثوري الذي لم يفهمه بنو وطنه إلا بعد حين.

أخذ كريج يؤيد آراءه بنشر آراء سرليو عما ينبغي أن تكون مشاهد المآسي والملاهي والساتيريات– وهي نوع من المسرحيات اليونانية التي كان يبدو فيها الممثلون في أقنعة حيوانية ويكثرون فيها من الهرج والزئيط والحركات الخشنة المضحكة.. وقد حلت محلها المسرحيات الريفية الرعائية في أوائل عصر النهضة.. وكان سرليو يعني في هذا الجزء الأول من كتابه بالتركيبات الهندسية "الديكورات" لمشاهد هذه الروايات بأنواعها المختلفة.. مما كان خميرة تفكير لفن كريج، لم يلبث أن آتي أكله.

ولقد كتب كريج إلى أحد أصدقائه سنة ١٩٤٦ يذكر أثر هذه الرسوم الهندسية في نفسه، وأنها كانت همه الأول في كل ما أحدثه من ثورة انقلابية في فنون المسرح بالعالم أجمع.. ولعل هذا هو سبب غرام كريج بإيطاليا، وإيثاره إقامة معارضه في فلورنسا– لعبة الفن الإيطالي الصميم– ثم أصدر مجلته فيها.. ثم.. وهذه أعظم مغامرة قام بها فنان يصر على التبشير برسالته.. إنشائه معهدا للتمثيل وتعليم فنونه فيه، وفقا لآرائه!!

معهد التمثيل:

أجل لقد أقام معهدا للتمثيل في فلورنسا، وافتتحه في مارس سنة ١٩١٣.. مع أنفاس الربيع أيضاً.. ولقد أنشأه لتعليم فنون المسرح كلها، وفق ما شرحه لنا في هذا الكتاب الذي نقدم ترجمته اليوم فقط.. ولم يكن معهدا في بناء منزلي كئيب كالذي يقيم فيه معهدنا في مصر[1].. أو مدرسة إعدادية أو ثانوية.. بل كان مسرحًا صيفيًّا مزوداً بالغرف والمخازن والورش.. وكان مركز للمجلة من سنة ١٩٠٨.. وكان إيجاره متواضعاً.. لا يزيد عن مائة جنيه في العام.

ثم أقبل الفنانون من أرجاء أوروبا ليتتلمذوا على عاهل الفنون المسرحية في فلورنسا، ولم يقبل منهم هذا العاهل إلا ستة وثلاثين تلميذا.. من مئات من المتقدمين ذوي "السوابق الطويلة" في دنيا المسرح.. وعاد الباقون وهم أسفون لحرمانهم من آمال عريضة كانت تداعبهم.. لكنهم لم يسخطوا على كريج؛ فقد عرفوا رسالته، وآمنوا بها، وأيقنوا أنهم لم يكونوا أهلاً للاضطلاع بها، وأيقنوا كذلك أن معهداً لفنون المسرح شيء، ومعملا لتفريخ الكتاكيت شيء آخر..فالأول قد لا يتسع لستة وثلاثين طالبا مهما كان واسع الأرجاء.. والثاني قد يتسع لستة وثلاثين ألفا؛ لأن تفريخهم لا يكلف عناء ولا يحتاج إلا

[1]بدأت الفنون كلها– وفن المسرح في مقدمتها– تلقى العناية الفائقة في عهد الثورة، ولا سيما في عهد وزير الثقافة الدكتور ثروت عكاشة، وقد نقل معهد الفنون المسرحية العالي إلى بنائه الجديد في مدينة الفنون بجوار معهد السنيما بشارع الهرم، ونضيف: إن المعهد وأكاديمية الفنون كلها وبكل معاهدها تشهد منذ أواخر الثمانينات تطوراً هائلاً تحت قيادة د. فوزي فهمي رئيس الأكاديمية وخريج المعهد وعميده السابق وتنفيذاً لخطته وخطة وزير ثقافة مصر، فاروق حسني (س).

إلى القليل من الدفء.. أما الأول فيكلف من الجهد ما يجر وراءه التعب والضنا والعرق.. وقد يجر الدموع أيضاً.. واستمر المعهد يؤدي رسالته.. واستبشرت أوروبا كلها بأن فجرا جديدا للفن المسرحي الصحيح يوشك أن ينبثق بفضل مجهودات هذا الرجل الجبار، الذي لم يقبل أن يزيد عدد تلاميذه الستة والثلاثين طالباً واحداً..

ثم أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤.. وكان موقف إيطاليا من الحلفاء لم ينجل بعد.. لأنها كانت حليفة لألمانيا والنمسا ضد إنجلترا وفرنسا وروسيا.. وأثر موقفها هذا على صلاتها بإنجلترا.. وكريج رجل إنجليزي.. وكان الإنجليز في إيطاليا يرحلون عنها؛ لأن العلاقات السياسية كانت مهددة بالانقطاع في أية لحظة..

وهكذا جنى هذا الموقف المائع على المعهد.. واستنجد كريج بالسفارة الإنجليزية في روما.. لكنها أصمت آذانها.. كما أصمت إنجلترا آذانها عن فن كريج من قبل..

وأغلق المعهد.. وياليته أغلق فحسب.. بل تركت يد البلى تمتد إلى آيات الفنان العظيم حتى أتت عليها.. وكان قد أنفق على مادتها فقط أكثر من أربعة آلاف من الجنيهات بعملة هذا التاريخ.. فلم تبق منها إلا رسوم على ورق!

وبكى أدولف آبيا **A. Appia**.. هذا الفنان السويسري، وخرج أوبرت فجنر.. وأعظم رجل كان يبشر بالذي يبشر به كريج.. وهو لا يعرفه.. فذهب بنفسه إلى فلورنسا سنة ١٩١٤ ليعزي زميله الفنان.. وصاحب الرسالة نفسها!

وهكذا تنتهي قصة الآرياجولدوني!.. أو قصة معهد كريج الذي اتخذ له

هذا المسرح الصيفي مكانا كان يطمع في جعله كعبة للفن..! فأصبح ثكنة للجنود!

وتهدأ الصدمة قليلاً.. ويفرغ الفنان إلى بحوثه ومنحوتاته الخشبية؛ فقد كان حفارا عظيما كما قدمنا.. ثم يعود إلى إصدار الماسك من سنة ١٩١٨، ويجعلها نصف شهرية، وتستمر في ازدهارها إلى سنة ١٩٢٩.. وتظل تحمل مشعل الفنون المسرحية لتضيء آفاق أوروبا كلها.. ولتقوم بما كان يطمع كريج أن يقوم به معهد التمثيل.. وكان أمل كريج أن يكون له مسرحه الخاص الذي يطبق فيه آراءه.. وفرقته التي تؤدي رسالته، لكن العالم كله أبى عليه ذلك، إلا أن أمانيه كلها تحققت، وإن لم تتحقق على يديه شخصيا.. لقد تحققت كلها في مسرح الفن بمدينة كونستان.. بالقرب من موسكو.. وتحققت بفضل تعاليمه كلها.. تلك التعاليم التي كانت تطبق هناك حرفيا.. ولا سيما بعد زيارته لها.. ومباشرته إخراج هاملت وغير هاملت.

ثم طاف الفنان العظيم بأرجاء أوروبا.. وترك أثره في كل صقع منها؛ لقد زار السويد والنرويج "بلد إبسن" وأخرج هناك بعض رواياته، وزار فينا وبرلين وميونخ ومانهايم وبودابيست ووارسو وبراج وأمستردام.. ثم باريس حيث تتلمذ عليه جان لويس باولودكرو وغيرهما.. كما زار كوبنهاجن، وأخرج فيها بعض روايات إبسن.. وأعجب به الدنماركيون شعبا وحكومة وملكا.. ومنحه الملك لقب فارس سنة ١٩٢٦ عرفانا بفضله على المسرح الدنماركي.

ثم يأتي دور إنجلترا.. التي تستيقظ آخر الأمر، فتقيم المعارض لفن كريج "معرض لندن سنة ١٩١٨؟" بعد أن أقيمت المعارض لفنه في معظم العواصم الأوروبية في خلال عشرين سنة خلت!

.. وبعد.. فهذه لمحة من حياة هذا الفنان مؤلف ذلك الكتاب الذي نرجو أن ننتفع به في مصر، كما انتفع به العالم أجمع.. والذي نحب أن نلفت إليه الأنظار، وأن نوصي به القراء هو أن يصبروا لقراءة الرجل الذي يسخر أحيانا سخرية شديدة بالتمثيل والممثلين والإخراج والمخرجين والتأليف المسرحي والمؤلفين المسرحيين، حتى ليفضل عليهم الدمى!

ولنذكر أن كريج كان مغرما.. بل كان مفتونا بالفنان المصري القديم.. وأنه لم يكن يفضل عليه فنانا آخر.. لماذا؟.. الجواب في هذا الكتاب.

ثم لابد من كلمة ثناء على صديقي الأستاذ علي فهمي الذي أصررت على أن يراجع هذه الترجمة ليجنبها الخطأ في النواحي الفنية، وليقيل عثارها مما عسى أن يعتورها من عيوب.. والحق أنه أنفق في هذا كله مجهودا مشكورا، ووضع في خدمة الترجمة تجاريبالسنين الثماني عشرة التي أنفقها في إنجلترا، يدرس فنون المسرح ويؤلف للمسرح، ويمثل.. ويخرج.. ويذيع..

دريني خشبة

القاهرة سنة ١٩٥٦

تمهيد

للفنان الهنجاري: الكسندر هفستي

١- مكانة المؤلف في فنون المسرح.

٢- خطر الواقعية والآلية وإفسادهما روح المسرح.

٣- ما هو الفن الحقيقي؟

٤- أثر المؤلف في وسط أوروبا.

أعتقد أن المستر كريج هو أعظم الثائرين الذين عرفتهم طوال حياتي، وذلك لأنه ينادي بالعودة إلى أقدم التقاليد التي يمكن أن تتسع لها أحلامنا.. والثورة والوحي ليسا بعيدين أحدهما من الآخر.. وهو يمنحنا كليهما، فمشعله الذي قُسم له أن يضرم النار في مسارحنا الباطلة وصالات الترفيه الفظيعة الهمجية، وقد استمد جذوته من تلك النيران المقدسة التي تنبعث من أقدم الفنون، ولقد أرانا كيف يمكن أن يكون البلياتشو- أو الرقص على الجبل- على شيء من الفن المسرحي لا يتوافر في ممثلينا اليوم.. أولئك الذين يلقون من ذاكرتهم أو معتمدين على ملقنيهم، وإني لا يخامرني الشك في أن جميع الذين يعملون في المسارح في طول أوروبا وعرضها من أصحاب الأذهان الخلاقة أو مديري المسارح الذين يزهون بأنهم ذوو أذهان خلاقة؛ لا يسعهم إلا أن يقروا بالشكر، أوفر الشكر، للمستر كريج، وينبغي أن يعدوا كل الذي عمل وسوف يعمل لتشريفه إنما هو لمصلحة الفن المسرحي في صميمه.

ولقد كان ثمة رجلان يعملان على المسرح أكثر من مائة عام يكادان يفسدان كل مايمكن تسميته فنًّا مسرحيًّا.. وهذان الرجلان هما صاحب المذهب الواقعي، وصاحب المذهب الآلي.. الأول يقدم لنا محاكاة للحياة، والثاني يقدم لنا خدعاً بدلاً من أن يقدم لنا من فنونه الأعاجيب؛ وهكذا فقدنا ما في الحياة من صدق وعجب– أي أننا فقدنا الشيء الأساسي الذي يهيمن عليه الفن، وذاك أن الفن المسرحي حينما يكون تقليداً خالصًا للحياة لا يكون شيئاً، إلا استعراضات تظهر فيها عظمة الحياة وضآلة الفن المسرحي.

وهذا من قبيل المثل القديم الذي يذكرنا بذاك الطفل الذي كان يحاول تفريغ البحر بصدفة.. أما خُدع صاحب المذهب الآلي المدهشة، فقد تكون خدعاً غريبة، إلا أنها لا يمكن أن تكون عجباً.

فالآلة الطائرة شيء غريب، بيد أن الطائرة شيء عجيب، والحياة العامة عند الفنان الصادق شيء عجيب، أما الفن فهو عنده أحفل وأعمق وأزخر بالحياة من الحياة نفسها.. والفن الحقيقي يكتشف العجب دائماً في كل ما لا يبدو أنه عجب مطلقا، وذاك أن الفن ليس محاكاة، ولكنه إحساس.

وهذا هو الاكتشاف العظيم الذي اكتشفه المستر كريج في المسرح؛ لقد وجد أرض العجائب التي نسيها الناس.. أرض الجمال الغافي.. أرض أحلامنا ورغائبنا.. وقد حارب في سبيلها فسلك في حرية مسلك الفنان، صادراً عن نفس طفل، وعلم باحث وإلحاف عاشق؛ لقد أدى أجل الخدمات للفن الذي نهواه من صميم قلوبنا، ويسعدنا جميعاً أعظم السعادة أنه نجح في ذلك نجاحاً تاماً.

وللمستر كريج وأتباعه والمعجبون به في بلادنا الصغيرة– المجر– ومذ

كان له أثره في جميع جيلها الجديد، فإنا نعتقد، دون أن ينتقص ما نعتقده من مواهب الأستاذ رينهارت العظمى، أو من حظه الأوفى في ذلك المضمار، أن معظم ما تم من أعمال فنية في السنين العشر الأخيرة في برلين ودسلدورف، وفي ميونخ وما نهايم، قمين أن يعزي إلى ما نجح المستر كريج في بثه من الآراء.. ونحن نقرر ذلك بوصفنا– نحن المجريين– جيرانًا بالجنب لهذه البلاد، ونظارة على قدر طيب من حسن النظر.

ويؤسفني أشد الأسف ألا أستطيع التعبير عن كل ما أشعر به نحو المستر كريج بأسلوب أحسن.. ولعل عذري في ذلك أنني أكتب بلغة ليست لغتي، ثم أني أعيش في كوخ ريفي، بعيدًا حتى عن معاجمي الإنجليزية، ولهذا فأنا مضطر إلى أن أكتب بالأسلوب الذي أستطيع، لا الأسلوب الذي أحب.

د. الكسندر هفستي
مدير الإدارة المسرحية
بمسرح الدولة – بودابست
١٠ / يوليو / ١٩١١



مقدمة المؤلف

١- رواد المسرح.

٢- الغربان المتعالمون الذين لا يدرون شيئاً ولا يرضون عن شيء.

٣- مرحبا بالفنانين.

وماذا يمكن أن يُقال ليصح أن يكون مقدمة! هل ينبغي للمرء أن يطلب الصفح من أولئك الذين تسوقه غباوته إلى تكدير صفوهم؟ أو ينبغي له أن يُسَلمَّ بأن الكلام كله هراء، وأن النظريات لا تغني في الواقع إلا قليلاً؛ حتى بعد أن يكون الإنسان قد مارس الفن الذي يدلي برأيه فيه؟ أم هل ينبغي أن يقف المرء عند عتبة داره ليستقبل ضيوفه، ثم يرجو لهم أن ينعموا بوقت ممتع. أحسبني سآخذ بالرأي الأخير.

وما دمت فاعلًا ذلك فلسوف يتألف أضيافي من آلاف الأصدقاء المدعوين، ومن بضعة نفر لم أدعهم؛ بل لن أفكر في دعوتهم، وذلك لما يضمرونه لفننا من النوايا البالغة في السوء، أو البالغة في الجهالة.. وأنا.. مصداقًا لما أقول.. أفتح باب هذا الكتاب على مصراعيه، وبكامل رغبتي، لأصدقائي الفنانين الذين أعزهم أعظم الإعزاز، سواء كانوا مصورين أو مثالين أو موسيقيين أو شعراء أو معماريين، وسينتحي هؤلاء لحظة بالطبع.. حتى يدخل الحسان أولاً.. ثم يأتي العلماء.. ولشد ما يخجلني أن ألقى أمثال هؤلاء الأضياف، إذ أنني ما شدوت إلا هذا الفرع الخاص من فروع المعرفة.

ثم يأتي بعدهم هذا الفريق من الكرماء، رجالاً ونساء، الذين يغرمون بهذا

الفن، ويشجعون على نمائه دون أن يكون لهم به كبير إلمام؛ ويسعدني أن أزعم أن هؤلاء سوف يشعرون بانهم هنا بين أهليهم، وفي دارهم.

ثم يفاجئنا بعد ذلك أقوام آخرون.. هم أولئك المهندسون، أو مديرو الصحف، أو مديرو المحال التجارية، أو الربابنة.. أولئك يروّعون الإنسان بحضورهم فجأة، أو بما يبدون من رغبة قلبية خالصة في المشاركة في حفلاتنا!

وثمة آخر الأمر من يعرفون بأرباب المهنة المسرحية.. فكم من هؤلاء يا ترى سوف يلبون دعوتي؟ لعل الذين سوف يجيبونها يكونون عددا ضئيلاً.. إلا أن الذي لا أشك فيه هو أنهم سيكونون خيارهم، وعلى هذا، فأرجو حين يكتمل عددنا أن يكون بيننا هيفستي، فنان بودابست، وستانسلافسكي[١]، وسولرجتسكي[٢]، وموسكان[٣]، وكاتشالوف[٤]، أي أولئك القادمون

---

[١] ستانسلافسكي **Stanislavsky** (١٨٦٣ – ١٩٣٨) أعظم فنان مسرحي.. مخرج وممثل ومدير خدم المسرح الروسي وارتفع به إلى الذروة التي لم تطاولها ذروة أي مسرح في العالم، وقد كان من أعز أصدقاء المؤلف وقادري فنه، وهو يحدثنا عنه في كتابه (حياتي في الفن) **My life In Art** (وقد ترجمناه) حديثا عجيبا اعتمدنا عليه في كتابه مقدمة هذا الكتاب– وكان يعمل في موسكو وبالأحرى في كونستان (د).

[٢] سولرجتسكي **Sulerjitsky**– واحد من أثنين كانا ساعدي ستانسلافسكي في الارتقاء بالمسرح الروسي، وثانيهما هو الموسيقار إيليا ساتس **Sats**– كان الأول يساعد ستانسلافسكي في الإخراج– ولا سيما إخراج هذا النوع من المسرحيات التي كانت تسمى في ذلك الوقت مسرحيات الحياة **Drama of Life** وكان الثاني يساعد بكتابة النوتة الموسيقية في كثير من روايات الأوبرا (أقرأ عنهما الأعاجيب في كتاب: حياتي في الفن).

[٣] من أعظم الممثلين الروس الذين عملوا مع ستانسلافسكي.

[٤] فاسيليكاتشالوف من زهرة الممثلين الروس الذين عاونوا ستانسلافسكي أيضا.

علينا من موسكو؛ ومايرهولد[1] القادم من سنت بطرسبرج (لينجراد)؛ ودي فوس من أمستردام، وستارك من فرنكفورت؛ وفوش من ميونخ، وأنطوان [2]، وبول فورت[3] ومدام جلبرت من باريس.وشاعرنا العظيم ييتس[4] ، من إيرلندا، ذلك الذي ظفر بإعجاب الجماهير بما ألف للمسرح.. ثم تطوف بنا بعد هؤلاء أطياف فالنتين البرليني، وفسبيانسكيالكراكاوي، وآبيا[5] الإيطالي.

---

[1]ما يرهولد (فسفولد) (١٨٧٤ – ١٩٤٠) مدير فرقة مسرحية من موسكو وأصبح أبرز وأكبر مخرج مسرحي في المسرح السوفيتي (د).

[2]أندريه أنطوان هو مؤسس المسرح الحر **Theatre Libre** في باريس في القرن التاسع عشر (١٨٨٧) لتمثيل المسرحيات التي كان ينظر إليها حينئذ على أنها خارجة على العرف والمسرحيات ذات الصيغة الأدبية الجريئة، وقد أنشئت مسارح على غراره في برلين ولندن ونيويورك، إلا أنها فشلت جميعاً.. حتى "التياير ليبر" نفسه، ثم عاد أنطوان فأنشأ مسرحا باسمه في باريس ١٨٩٧ (د).

[3]بول فوررت هو منشئ مسرح الفن **Theatre d'Art** في باريس سنة ١٨٩١ – وهو المسرح الذي كان ينافس المسرح الحر، ويهدف إلى التسامي بموضوعات المسرحيات حينما أسف رجال المسرح الحر بموضوعاتهم الطبيعية (د).

[4]وليم بتلربيتس (١٨٠٥ – ١٩٣٩) شاعر ومسرحي ايرلندي عظيم، ومن أحسن مسرحياته (حيث لا شيء **Where There is Nothing**– (وله مجموعة مسرحيات شعرية مطبوعة سنة ١٩٠٤).

[5]أدولف آبيا (١٨٦٢ – ١٩٢٨) هو فنان المسرح السويسري الألماني أعظم مصوري المناظر لمسرحيات فجنر الموسيقية، ويعد رائد تطوير الفن المسرحي وتحويله من الدراما ولغة الكتابة إلى المسرح واللغة البصرية وقد ألف كتابه "إخراج المسرحيات الفنجرية: " **La mise en Scene du DrameWagnerien**" عام ١٨٩٥ بعد وفاة فجنرباثنى عشرة سنة وقد برهن على أنه كان يفهم فجنر أكثر من فجنر نفسه ثم أصدر كتابه النظري الرئيسي: الموسيقى وتصميم المناظر عام ١٨٩٩– وأبيا جدير بالدراسة، فعليك بالمطولات لتفهمه ولتعي مذهبه (د).

وأتفه هؤلاء شأنا هم الضيوف الفضوليون، بسخرياتهم الرخيصة وملاحظاتهم اللاذعة التي يعتمدون بها تكدير كل لحظة من لحظات صفونا، ويشينون بها كل عمل من أعمالنا، أولئك الذين سيحاولون ما استطاعوا أن يسلبونا كل متعة يتحها لنا اجتماعنا السعيد.

ولكن لنظن خيرا.. ولنأمل أن يظل هؤلاء الناس بمعزل منا.. أما الآخرون.. فسأقدم إليهم كل ما في الدار، ثم أرجو مخلصا أن يكون مسرحي ونفسي عند حسن ظنهم دائما وإلى ما شاء الله.

وما دمت في داري، فإنني أطلق لنفسي العنان، إذ لا تكليف بين الأصدقاء؛ ولو توخيته لظنوا أنني يساورني الشك في أن يكونوا جواسيس.

وإنه ليشرفني أعظم التشريف أن يكون من بين أصدقائي أسماء الصفوة من فناني أوروبا؛ وأحسب أننا نستطيع أن نستشعر السعادة لما نالته حركتنا من تقدم، حركتنا التي قُدِّر لها آخر الأمر أن تستعيد للفنون المسرحية مكانتها القديمة بين سائر الفنون الرفيعة.

لندن – السادس عشر من أغسطس سنة ١٩٢١

أ.ج. ك

الفنّانون المسرحيّون في المستقبل

مهداة إلى الشباب الناشئ الوثاب من المرحيين العاملين جميعاً.. أو إلى غير هؤلاء من ذوي الشخصية الفردية الجريئة المستقلة الفكر في عالم المسرح، تلك الفردية التي ستسيطر عليه يوما وتعيد إنشاءه على طراز جديد.

إلى من أتوجه بالأمل في إصلاح المسرح؟:

يقولون إن الأفكار التي تأتي بعد طول التروي خير من الأفكار التي تخطر بالبال لأول مرة، ويقولون أيضاً إن الإنسان يحسن صنعًا إذا كان لديه عمل ردئ فبذل أقصى ما يسعه من جهد لإصلاح ما يمكن إصلاحه منه، وليس ما أعمله الآن إلا شيء من هذا القبيل، حتى لأراني مضطرا إلى تغيير إهدائي الأول، وإن يكن أكثر تفاؤلا.. إلى إهدائي الثاني.. ومن أجل هذا كانت الأفكار التي تأتي بعد طول التروي خيرا من الخواطر الأولى، ولشد ما يؤسفني، ولشد ما يؤلمني أن نضطر إلى الاعتراف بذلك! فليس في مسارح اليوم مثل هذا الجيل من الشباب العامل الوثاب؛ فنحن نجد التحلل الجسماني والعقلي جميعا محدقا بنا! وكيف يمكن أن يكون الحال غير هذا؟ قد لا نستطيع أن ندلي بحجة على ذلك أقوى من أننا نسمع الذين ينحصر عملهم في المسرح يدأبون على القول بأن كل شيء على ما يرام، وأن المسرح اليوم هو في أوج تطوره.

على أنه لو كان كل شيء يجري على وجهه الحسن لما نجمت أية رغبة في التغيير، صادرة عن شعور داخلي، وعلى الدوام– كما نجمت في صدور الذين يترددون على المسرح، أو في صدور الذين يفكرون فيه اليوم.. على أن

الذي يحتم على رجل مثلي أن يتكلم هو ما يرسف فيه المسرح اليوم من تلك الحال البائسة، ومن ثمّ، تراني أتلفت حولي باحثًا عمن يمكن أن أتوجه إليه بالخطاب، عمن سوف يستمع إليَّ، فإذا استمع فهم، على أنني لا أرى إلا قوما يولونني أدبارهم.. قوماً من العاملين بالمسرح لا روح فيهم ولا همة، إلا أن الفرد، شابا كان أو رجلاً، ممن رزق الشجاعة الشخصية، لا يزال يواجهني.. وهو وحده الذي يقع عليه بصري، وهو الذي أرى فيه القوة التي سوف تخلق جيل المستقبل، ومن أجل ذلك أتوجه إليه بحديثي، وأنا موقن بأنه سوف يفهمني.. إنه هو هذا الرجل الذي "سوف يترك أباه وأمه وداره ودياره، إذا وقفت في طريقه إلى فنه" على حد قول بليك[1]. إنه هذا الرجل الذي ينسى أطماعه الشخصية، ونجاحه المؤقت الذي لا يواتيه إلا سحابة اللحظة التي هو فيها.. الرجل الذي لا تغريه رغبة في ثراء مستطاب من ذلك الأصفر الرنان؛ بل الذي لا يطلب جزاء أقل من استعادة وطنه[2]، واستعادته حرا صحيحا قويا.. فإلى هذا الرجل أتوجه بحديثي.

فزع الآباء من رغبة أبنائهم في احتراف التمثيل:

وأنت أيها القارئ شاب حدث؛ ولعلك عملت بالمسرح بضع سنين، ولعل أبويك ممن كان المسرح مجال عملهم، أو لعلك احترفت التصوير أياما ثم جَدَّ بك الشوق إلى الرحلة، ولعلك كنت صانعاً؛ وربما يكون الشيطان قد نزغ بينك وبين أبويك وأنت في الثامنة عشرة فتشاجرت معهما، لأنك وددت أن تعمل ممثلًا.. فأراد أن يحولا بينك وبين ما تاقت إليه نفسك، ولعلهما

[1] وليم بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) شاعر متصوف ومصور وحفار إنجليزي كانت أشعاره علامة على بداية النزعة الرومانتيكية (ثم الرومانسية فيما بعد) ورفض أفكار عصر التنوير.

[2] يقصد المسرح.

سألاك عما أغراك باحتراف التمثيل، فلم تستطع أن تجيبهما إجابة معقولة، لأنك أردت أن تحترف عملا لا يمكن أن يفسره جواب معقول، وبعبارة أخرى.. لقد أردت أن تحلق في السماء! ولو أنك قلت لوالديك إنك تريد أن تطير، لعسيت أن تنال من رضاهما أكثر مما أفزعتهما به من قولك الشنيع: "إني أريد أن أحترف التمثيل!".

ولقد كان للملايين من مثل هذا الرجل تلكم الرغبة نفسها.. تلكم الرغبة إلى الرحلة.. تلكم الرغبة في التحليق.. الرغبة في أن تتلاشى ذاتك فتكون ذاتا أخرى.. وقد أجاب بعض الشباب آباءهم: "نريد أن نكون ممثلين.. نريد أن نشتغل بالتمثيل" وهم لا يشعرون أنهم كانوا يصدرون في هذا عن رغبة في حياة تحلق بهم في عالم الخيال.

وليس هذا هو الذي يريدون، ومن ثمة تبدأ المأساة، وأحسب أن شابا، حينما يكون سائراً في طريقه مضطرب البال بهذا الشعور المتوفّز الجديد سيردد في نفسه: "بل لعلي أريد أن أكون ممثلًا!" وهو لا يقلب "لعلي أريد" هذه فيجعلها "أريد" تلك الكلمة المحددة إلا حينما يدفعه القنوط في حضرة والديه المُحنقين.

وقد تكون هذه هي حالك أيها القارئ، فأنت تريد أن تطير؛ تريد أن تكون غير ما أنت! تود أن تمثل بالهواء، وأن تخلق هذه الحال في غيرك.

نصيحتي لمن يريد أن يكون ممثلًا:

حاول أن تخرج من رأسك الآن فكرة أنك تبتغي حقا أن تحترف التمثيل.. فإذا ساء طالعك، وكنت قد اعتليت خشبة المسرح، فحاول أن تخرج من رأسك رغبتك في أن تكون ممثلًا، وأن تكون الرغبة آخر المطاف

في رغباتك قاطبة: ولنفرض أنك ممثل بالفعل، وأنك كنت قد مارست التمثيل منذ أربع أو خمس سنين، وأن طائفاً غريبا بالفعل، من الشك قد بدأ يساورك فعلًا.. فأنت لم تعترف لأحد بهذه الوساوس التي تنتابك، لأن أبويك– على ما يبدو– كانا على حق.. وأنت لن تعترف به لنفسك لأنك لا تملك شيئاً آخر غير هذا الشيء الوحيد لتشرح به صدرك.. إلا أنني سوف أمدك بكل الأشياء التي تشرح بها صدرك، ولسوف تقذف للريح في شجاعة وبروح عالية بكل ما ترى أن تقذف به، ومع ذاك فلن تفقد شيئاً مما كنت تجاهد من أجله من بادئ الأمر؛ ولك أن تستمر، ولكن اربأ بنفسك عن اعتلاء خشبة المسرح.

إني سأضع بين يديك خلاصة خبرتي مقابل ما هي أهل له من ثمن.. ومهما تكن هذه الخلاصة فإنها سوف تفييدك بعض الفائدة، وسأحاول أن أتنخَّل ما هو هام لأفضله عما هو غير هام، وإذا رابك شك فأردت أن أنفيه من ذهنك، أو أردت مزيدا من الشرح أو التفصيل، وأنا أعرض عليك كل الذي سوف أعرضه، فما عليك إلا أن تسألني عما تريد، لتجدني مستعدا لخدمتك.

أطع مديرك طاعة عمياء، ولا تلغ شخصيتك:

ولنبدأ من الخطوة الأولى.. إنك قد قبلت عملا تعاقدت عليه مع مدير أحد المسارح، فيجب عليك أن تخدمه بإخلاص، لا لأنه ينقدك راتبا، ولكن لأنك تعمل تحت رئاسته؛ ثم تأتي مع هذه الطاعة لمديرك أول وأعظم إغراء سوف يواجهك في جميع حياتك العملية.

وذاك أنه ينبغي لك ألا تطيع أوامره فحسب، ولكن عليك أن تتمشى مع

رغباته؛ ومع ذاك فيجب ألا تفقد ذاتك، ولست أعني أن أقول إنه يجب ألا تفقد شخصيتك، إذ يُحتمل ألا تكون شخصيتك قد اكتملت بعد، ولكن ينبغي لك ألا يضل بصرك عما أنت بسبيل البحث عنه.. ويجب ألا تنسى هذا الإحساس الأول الذي استولى عليك أنت بسبيل البحث عنه.. ويجب ألا تنسى هذا الإحساس الأول الذي استولى عليك حينما بدوت لنفسك كأنك في حركة يخيل إليك أنها تتأرجح بك إلى أعلى.

ادرس كل صغيرة وكبيرة داخل المسرح وخارجه:

وحينما تكون في طور التلمذة تحت إشراف مديرك الأول، فاستمع لكل ما يجب عليه أن يقوله لك، وكل ما يظهرك عليه من شئون المسرح، ومن شئون التمثيل.. ثم امض قدماً وتقصَّ عما لم يظهرك عليه.. امض إلى حيث يرسمون المناظر، وامض إلى حيث يلفون الأسلاك للمصابيح الكهربائية، واهبط إلى ما تحت المسرح وانظر إلى المنشئات المحكمة، ثم اصعد إلى أعلى وتزود من المعلومات عن الحبال والعجل..

ولكن لا يغيبن عن بالك وأنت تدرس كل هذا عن المسرح وعن التمثيل أنك واجد خارج العالم المسرحي الهامات أعظم مما تجد داخله.. وأعني بأول هذه المصادر.. الطبيعية.. أما مصدرا الإلهام الآخران فهما الموسيقى والمعمار.

وأنا أوصيك بعمل ذلك لأن مديرك لن يتحدث به إليك، فهم في المسرح يدرسون من المسرح، لأنهم يحسبون المسرح مصدر إلهامهم، وإذا لجأ بعض الممثلين إلى الطبيعة يلتمس عندها عونا، لم يلجأ إلا إلى جانب منها فحسب، وهو الجانب الذي يخلو نفسه في الكائن الإنساني.

هنري إرفنج واهتمامه بدراسة الطبيعة:

على أن هذا لم يكن شأن إرفنج[1].. إلا أنني لا أستطيع التوقف هنا لأتحدث إليك عن هذا الرجل، فقد يتطلب هذا استطراداً طويلاً لكي أجلو لك أمره.. ومع ذاك فيمكنك أن تذكر أنه كان ممثلًا لا يخطئه التوفيق وأنه عنى بدراسة الطبيعة كلها لكي يجد فيها رموزاً يعبر بها عن أفكاره.

وقد يقول لك بعضهم إن هذا الرجل الذي أضعه نصب عينيك بوصفه ممثلًا لا نظير له كان يعمل كذا وكذا بهذه الطريقة أو تلك، وقد يرقى إليك الشك في نصائحي تبعاً لهذا.. لكنك، مع احترامي العظيم لمديرك الحالي، يجب أن تعنى أشد العناية بمقدار ما تولى ما يقوله لك وما يطلعك عليه من ثقة، إذ إن المسرح لم ينهض ولم يتسرب إليه الانحلال إلا بمقدار ما حافظ أهله على هذا السنن..

وما كان يصنعه هنري إرفنج شيء، وما يقولون إنه كان يصنعه شيء آخر ولقد تمرست بشيء من الخبرة في ذلك، إذ مثلت في رواية ماكبث، بالمسرح نفسه الذي كان يمثل فيه إرفنج، ثم تاحت لي الفرصة فيما بعد فمثلت أنا دور ماكبث ببعض المسارح شمالي إنجلترا أو جنوبيها، وكان يهمني أن أقف على مدى الأثر الذي تركه إرفنج في ممثل مقتدر يعتد به، مرت به فترة التجربة المألوفة– أو الخمس عشرة سنة– ولا سيما إن كان من المتحمسين المعجبين بهنري إرفنج ولهذا كنت أسأله أن يتفضل فيريني كيف كان إرفنج يعالج هذه الفقرة أو تلك، وماذا كان يصنع، وكنه الشعور الذي كان يظهره،

---

[1] هنري برودريارفنج (١٨٧٠ – ١٩١٩) ممثل ومخرج وأديب إنجليزي خالد برع في دوري هاملت وكريتون العجيب، وكانت له طريقة في التمثيل والإخراج، وطاف معظم أرجاء العالم (د – خ).

محتجاً بأني قد أنسيت ذلك كله، وهنا تكشف لي هذا الممثل الكفء عن أشياء بلبلتني.. أشياء بالغة التفاهة.. بالغة القبح.. أشياء تفتقر إلى الدقة أيما افتقار.. ومن ثمة بدأت أفهم كيف كان هؤلاء الممثلون يستوعبون فن غيرهم.. ولم يكن ما حدث لي مع هذا الممثل هو التجربة الأولى من نوعها؛ بل لقد شهدت من ذلك الأعاجيب.

مسزسيدونز في دور ليدي ماكبث:

فلقد أرتني مرة ممثلة جليلة ذات كفاية كانت مسزسيدونز تؤدي دور ليدي ماكبث، لقد كانت تتحرك إلى وسط المسرح وتأخذ في أداء حركات وصيحات ذات حرارة وعاطفة أَكَّدَت أنها نفس الحركات والصيحات التي كانت مسزسيدونز تقوم بها.. وأنا أرجح أنها تلقت هذا كله عن بعض من شهد مسزسيدونز.. فما أرتنه هذه الممثلة الجليلة كان شيئاً تافهاً أشد التفاهة.. فلم تكن تلكم الحركات والكلمات الحارة تربط بينها وحدة، وإن كانت حركة هنا أو حركة هناك قد تستدعي الانتباه إلى حد ما.. وهكذا بدأت أرى عدم جدوى هذا النوع من التعلم.. ولما كان من طبيعتي الثورة على من يريدون أن يفرضوا على شيئاً يبدو لي أنه خلو من الفطانة، لم أهتم قط بمثل هذا اللون من التعليم.

كن تلميذاً طول حياتك:

وأنا لا أشير عليك بمثل هذا، وإن كنت لن تقيم وزنا لما أقول، ولن تفعل كما فعلت، طالما كانت جوانحك تنطوي على كثير مما ينطوي عليه جوف البركان..

ولكنك تصنع خيراً إذا أصغيت إلى ما يقولونه لك، وأن تُسلم به وتطبقه،

واضعاً نصب عينيك أن تلمذتك هذه كممثل، ليست إلا ابتداء الخطوة الأولى لتلمذة طويلة جداً، تقصد من ورائها أن تحترف كل الحرف التي تتضافر على تكوين الفن.

ماذا يجب أن يكون هدفك الحقيقي؟:

وحينما تفرغ من دراسة هذه الحرف دراسة عميقة ستجد أن من بينها طائفة لها قيمتها، وستجد بلا شك أن خبرتك كممثل كانت لا غناء عنها، إن الرواد فلما يجدون طريقهم سهلًا موطأ الأكناف؛ ولما كان طريقك لا ينتهي بأن تصبح ممثلًا مشهوراً لامع الاسم في الخافقين، بل هو طريق أطول بكثير مما يتبادر لك، إنه طريق لم تطأه قدم من قبل، بحيث ينتهي إلى غاية تختلف من غيرها جدّ الاختلاف.. لما كان طريقك كذلك، فستكون قد اكتملت لديك جميع مزايا الارتياد وجميع مساوئها، ولكن ينبغي أن تذكر دائماً ما قصصته عليك: من أن هدفك ليس أن تصبح ممثلًا لامع الاسم في الخافقين، وليس أن تصبح مديرا لما ينعتونه بالمسرح الناجح، ولا أن تكون مخرجا لمسرحيات محكمة تلهج الألسنة بالكلام عنها؛ بل هو أن تكون فنانا مسرحيا.. والأساس الذي يجب أن يقوم عليه ذلك كله هو – كما ذكرت لك– أن تقضي فترة تلمذتك كممثل بهمة الصادق المُجِدّ. فإذا اقتنعت في نهاية خمس سنوات عملت فيها ممثلًا بأنك تعلم ما سيكون عليه مستقبلك، وإذا كنت تعتقد في نهاية هذه المدة أنك ناجح حقيقة، فقل عليك السلام!! إن الطريق القصيرة الميسرة لا تؤدي إلى شيء ذي قيمة في هذه الحياة، فهل كنت تحسب يوم شعرت بنفسك تتشوف إلى العمل بالمسرح، ويوم أخبرت ذويك بما صممت عليه من احترافك التمثيل، أنك ستشفى غلة هذا الشوق فب لحظات معدودات؟ وهل شفاء الغليل شيء يسير إلى هذا الحد؟ وهل

أمنيات النفوس من الهوان بحيث يمكن أن يجعلها استذكار خمس سنوات أمرا تافهاً بهذه الدرجة؟ كلا.. وألف مرة كلا! إن حياتك كلها لا تتسع لهذه الدراسات، ولذلك لا تصيب مما اشرأبت إليه نفسك أن تناله منها إلا ذرة صغيرة تسعى إليك في الخطوة الأخيرة من نهاية المطاف، وهكذا تكون لا تزال صغير السن، وإن بلغ بك العمر المدى.

كلمات عن الممثل

الممثل النموذجي:

يرتفع الممثل بوصف كونه إنساناً إلى أسمى الدرجات، وتجتمع له مقاليد النبل، وتفيض نفسه بأصدق مشاعر الأخوة، ويحضرني بهذه المناسبة أحد الممثلين من معارفي، والذي يرتفع عندي إلى مرتبة النموذج الذي يحتذى.. زميل بشوش يشيع في المسرح روح الزمالة.. ثم هو كريم فيما يبذله من معونة لصغار الممثلين ومن هم أقل منه حنكة، وهو لا يني يتحدث عن العمل، وهو عظيم المهابة، قادر على اجتذاب الأنظار، ولو لم يحتل مكان الصدارة على المسرح؛ له صوت يجبرني على أن أصغى إليه، ثم هو بعد هذا كله، ليس له من العلم بالفن إلا ما لعصفور الكوكو الذي لم ينشئ لنفسه عُشاً قط[1]. وذاك أن كل شيء لا يصدقه الناس إلا وفقاً لخطة موضوعة، أو طبقاً لتصميم مصنوع، هو شيء غريب في طبيعته.. إلا أن طبيعة صاحبي الطيب كانت تنبئه مع ذاك، أن ثمة أشخاصاً غيره على المسرح، وأنه ينبغي أن يقوم نوع مُعَيَّن من الشعور بالوحدة بين أفكارهم وأفكاره، إلا أن شعوره هذا إنما ينشأ عن لون من ألوان الغريزة المهذبة، لا عن طريق العلم، ومن ثم لن يكون لعلمه هذا أثر إيجابي في عالم الفن، ولقد علمته الغريزة والتجربة أشياء قليلة (أريد أن أسميها حيلًا) فهو يكررها على الدوام، فمن ذلك أنه يعلم أن انخفاض الصوت فجأة من القوة والشدة (**Forte**) إلى اللين والهدوء (**Piano**) له أثره

---

[1] المشهور عن هذا العصفور أنه يضع بيضه في أعشاش غيره من العصافير الصغيرة لتحضنها له، وذلك عندما يزور الجزائر البريطانية في شهر أبريل.

الفعال في إثارة الجماهير مثل ما للتدرج (Crescendo) من اللين والهدوء في الصوت إلى القوة والشدة، وهو يعلم أيضاً أن الضحك يتسع لطبقات صوتية كثيرة جدًّا، وليس مجرد قهقهات رتيبة (هاهاهاها)، وهو يعلم أن اكتساب صداقة الجماهير شيء نادر على المسرح، وأن الشخصية المملوءة بالحيوية نفسها، والعلم الغريزي ذاته يتضاعف مفعولها ضعفين بل ثلاثة أضعاف لو أنه اهتدى فيهما بهدي المعارف العلمية.. وبالأحرى على ضوء الفن؛ ولو أنه أتيح له أن يسمعني أقول ذلك الآن، لبدهه ما أقول، ولضرب أخماساًبأسداس وعد ما أقول ضرباً من ضروب الحذلقة.. وكلامًا جافًّا غير جدير بالتفات الفنان؛ إنه رجل يعتقد أن العاطفة تخلق العاطفة، وهو يمقت أي شيء يقوم على التروي وطول التدبر، وليس ثمة ما يضطرني إلى توضيح أن الفنون قاطبة تقوم على التروي وطول التدبر، وأن الشخص الذي لا ينظر إلى ذلك بعين الاعتبار لا يمكن أن يكون إلا ممثلًا ناقصاً.

الطبيعة وحدها لا تكفي:

ولابد من الدرس العميق، والطبيعة لا تمدنا وحدها بكل ما يصلح لخلق الأعمال الفنية، لأن خلق الأعمال الفنية لم يكن يوماً امتيازاً مقصوراً على الأشجار والجبال وجداول الماء.. وليس كل شيء تمسه هذه الأشياء خليقًا بأن تجعل له صورة مضبوطة أو جميلة.. والذي يقدر على خلق هذه الأعمال هو تلك القوة الذاتية التي لا يملكها إلا الإنسان وحده، ويملكها بذكائه وقوة إرادته، ولعل صديقي يزعم أن شكسبير قد كتب عطيل في فورة من فورات الغيرة، وأن كل ما كان عليه أن يفعل بسبيل ذلك هو أن يكتب الكلمات الأولى التي لجلج بها فمه، بيد أنني أرى؛ وأحسب بعضهم يرون معي، أن الكلمات يجب أن تمر بذهن شاعرنا أولاً، وأن شاعرنا بهذه الوسيلة، وبما

اتسم به خياله وقوة ذهنه، قد استطاع التعبير في وضوح وسعة عن مزاجه الخصب، وأنه لم يكن ليصل إلى ذلك بوسيلة غير تلك الوسيلة.

الممثل النموذجي أيضاً:

وبناء على هذا، فليس للمثل الذي يريد أداء دور عطيل مثلاً أن يكون ذا طبيعة خصبة فحسب، ويستمد منها ثروته الفنية، بل لابد أن يكون ذا بصيرة تهديه إلى ما ينبغي إبرازه، ولب يسترشد به في طريقه عرض هذا الذي يبرزه علينا؛ ولهذا كان الممثل النموذجي هو ذلك الرجل الذي أوتى طبيعة خصبة وعقلا قوياً، وليس بنا حاجة إلى التكلم عن طبيعته، لأنها ستختزن كل شيء؛ أما ذهنه، فبوسعنا أن نقول إنه كلما رق ولطف، كان أكثر سيطرة على نفسه، ذاكراً عاطفته التي يتعاون وإياها في عمله، ومبلغ ما يمكن التعويل عليها في ذلك، ومدى ما تضبط به حرية رفيقها في العمل، طالما عرف هذا الرفيق قيمة سيطرتها الصارمة فيما يقوم به من مهام، وقد يصل الذهن بنفسه، وبالعواطف إلى حكم دقيق من أحكام الاستدلال السليم آخر الأمر، يقضي بأن العمل لن يبلغ ذروته– أو درجة غليانه– بعرضه المستمر لألوان نشاط لا يعرف الاستقرار، ولكنه ربما خلق ذلك الاعتدال الذي قد يعرف كيف يحتفظ بحرارته معتدلة.. ولعل الممثل الحق هو ذاك الذي يستطيع ذهنه أن يفيض بالحساسية الصحيحة التي تدخرها طبيعته، ويكون في مقدوره أن يرينا رموزاً منها.. فلا يندفع، ولا يعصف به الغضب في دور عطيل.. ولا يدير حدقته، ولا يشد على يديه لكي يعبر لنا عن غيرته؛ بل يطلب إلى ذهنه أن يسبر غور الأعماق باحثاً ومنقباً عن كل ما هو مستقر هناك، ثم يتجه بعد هذا إلى عالم آخر.. عالم التصور؛ حيث يكوّن رموزاً ذهنية خاصة يستطيع أن يظهر بها عواطفه بجلاء، وإن لم يعرض علينا الانفعالات العارية.

والممثل الحق الذي يستطيع القيام بذلك سيكتشف في الوقت المناسب أن الرموز إنما ينبغي أن تكون بخاصة من المواد البعيدة عنه هو.. بيد أنني سأحدثك عن هذا بالتفصيل حينما أصل إلى نهاية هذا الحديث، لأنني عندما أبين لك أن الممثل كما هو اليوم يجب أن يتلاشى وأن يندمج في صورة أخرى، وذلك إذا أردنا لأعمال الفن أن ترى على حقيقتها في دنيا مسارحنا.

وجه هنري إرفنج والقناع والملابس:

ولا يغيب عن بالك في الوقت نفسه أن هنري إرفنج هو أقرب النماذج التي تقرب إليك صورة الممثل المثالي الذي لم ير العالم له نظيراً، والممثل الذي يسيطر ذهنه على طبيعته، وثمة كتب كثيرة تتحدث إليك عنه، إلا أن خير هذه الكتب قاطبة هو وجهه، فاجمع كل ما يسعك جمعه من صورة وفوتوغرافيات ورسومه، ثم حاول قراءة ما فيها، وسيبدهك– أول ما يبدهك منها– أنك واجد ثمة قناعاً **Mask**؛ والمغزى الذي ينطوي عليه ذلك الاكتشاف هو من الأهمية بالمنزلة العظمى، وأحسب أنك سوف تجد من العسير أن تقول إذا نظرت إلى ذلك الوجه: إنه يشف عن نواحي الضعف التي توجد عادة في الطبيعة، ولكن حاول أن تتخيل في ذهنك صورة هذا الوجه وهو يتحرك تلك الحركة التي كان يسيطر عليها ذهنه سيطرة قوية.. فلا ترى أن الفم يتحرك حركة يتحكم فيها المخ، وأن هذه الحركة نفسها التي نسميها تعبيرا، تخلق فكرة محدودة كالخط المحدود الذي يضعه رسام في إحدى خططه على قطعة من الورق، أو كما يصنع الوتر في الموسيقى! ألا تستطيع رؤية تلك اللفتة البطيئة من تينك العينين، ثم انفراجهما؟ إن في هاتين الحركتين وحدهما لعظمة أية عظمة، تكشف لنا عن مستقبل الفن المسرحي،

وهمت توضحان لنا توضيحا حسنا الاستعمال الصحيح للتعبير بالأعين، بالقياس إلى الاستعمال الخطأ، الأمر الذي يدهشني منه أن ناساً كثيرين لما يروا رأي العين ما يجب أن يكون عليه المستقبل؛ وخليق بي أن أقول إن وجه إرفنج كان صلة الوصل بين ذلك التعبير التشنجي المضحك للوجه الإنساني الذي شاع استعماله بالمسارح في المئات من السنين الأخيرة، وبين الأقنعة التي سوف تستعمل بدل الوجوه الإنسانية في المستقبل القريب.

السيطرة التامة على الوجه أمر غير ممكن:

فحاول التفكير في ذلك كله حينما تفقد الأمل في أنك لن تستطيع أن تسيطر بالقدر الكافي على طبيعتك وأنت تعبر عنها بوجهك وشخصك، واعلم علم اليقين أن ثمة شيئاً آخر– غير وجهك وغير شخصك– يمكنك الاستعانة به، وأن ضبطه أيسر لك، فاعلم هذا، ولكن إياك أن تأخذه قضية مسلمة قبل مضي مدة من الزمن، فامضي بسبيلك في حرفة التمثيل، واحفظ كل الذي يجب أن يحفظه عن موضوع السيطرة على الوجه؛ وستعلم آخر الأمر أن السيطرة التامة عليه أمر غير ممكن.

وأنا أشيع فيك هذا الأمل حتى لا تصنع مثل الذي صنعه غيرك من الممثلين حينما واجهتهم تلك الصعوبة، لكنهم نكلوا عنها.. وارتضوا لها أنصاف الحلول، ولم يجسروا على مجابهة النتيجة التي يجب أن يصل إليها الفنان إذا أراد الخير لنفسه، وبعبارة أخرى، إن القناع هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير تعبيرات النفس، كما تتجلى في تعبيرات الوجه.

المخرج المسرحي[1]

لابد لك بعد أن تصبح ممثلًا، من أن تكون مخرجاً مسرحيًّا، وهذا لقب فيه شيء من التغرير، لأنه لن يسمح لك بإدارة المسرح؛ إنه وضع شاذ، فأنت لا تستطيع أن تفيد إلا من التجربة، وإن كانت التجربة لن تعود عليك بالكثير الذي يسرك، ولا بالنتائج الطيبة التي تعود بالخير على المسرح الذي تشتغل فيه، ألا ما أجمل ما يرن في الآذان هذا اللقب: مدير المسرح! إن معناه: "أستاذ في علوم المسرح!".

إن لكل مسرح (مخرجه) مديره المسرحي، ومع ذاك فلشد ما أخشى ألا يكون ثمة أساتذة في علم المسرح!.. ولعلك تكون مساعد مخرج مسرحي بالفعل، ولهذا فأنت تتذكر فرحة الكبرياء التي شعرت بها عندما عينت في ذاك المنصب، وما قاله لك مديرك وهو يحييك ببعض الكلمات الرزينة، من أنه قد اعتزم أن يرقى بك إلى وظيفة المخرج المسرحي، وأنه يرجو ألا يغيب عن فطانتك أهمية هذا المنصب، وهذا القرش أو ذلكما القرشان اللذان يزيدان في راتبك تبعاً لذلك، وأزعم أنك ظننت أن اليوم العظيم– يوم أحلامك– قد حل، فلبثت أسبوعاً كاملاً تشمخ بأنفك، وتنظر باحتقار إلى الآفاق الفسيحة التي خيل إليك أنها تمتد أمام ناظريك.

مشكلات تافهة تهدم الآمال الفنية الحقيقية:

وبعد: فماذا كان هذا كله يا ترى؟ ألا أكون محقا إذا قلت لك إن

[1] هو ما نسميه في مصر المدير الفني، أو المخرج أحياناً.

وظيفتك تحتك عليك الحضور مبكرا إلى المسرح لمراقبة النجارين، وهل أرسل في طلب المسامير، وهل ثبتت أوراق بأسماء الممثلين على أبواب غرفهم؟ ألم أكن على صواب حينما قلت لك أنه سيكون لزاما عليك أن تهبط إلى المسرح ثانية، وأن تتلَّبث فيه لترى ما إذا كان كل شيء قد أعد لميعاده، وإذا ما كان المنظر قد أحضر من المخازن ورُكب في الميعاد المضبوط؟ ألم تحضر إليك خازنة الملابس بعينيين مغرورقين وهي تقول: إن بعضهم قد أخذ ثوبا من صندوقه وترك مكانه ثوبا آخر؟ ألم تطلب من تلك الخازنة أن تأتيك بهذا المذنب، حتى إذا جاءتك به رأيت من واجبك أن تتناول قضية الخصمين بلباقة، حتى لا تستثير أحدًا منهما، ولكي تصل، مع ذلك، إلى حقيقة ما حدث على الإطلاق؟ فإذا انصرف عنك هذان الخصمان لم ينصرفا بشيء إلا بالضيق بك والشنآن عليك؟ وإذا أحسنت بهما الظن، فإن أحدهما سينصرف عنك وهو ينطوي على الود لك، أما الآخر، فلن يلبث أن يدس لك، وهل وجدت نفسك لا تزال على المسرح حوالي الساعة العاشرة والنصف، والممثلون لم يصلوا إلا في تلك الساعة، وهم على ما يظهر يجهلون جهلًا تامّا أنك كنت ثمة قبلهم بأربع ساعات، مع اعتقادهم الجازم بأن أبواب المسرح لم تفتح إلا في تلك اللحظة، وذلك لأنهم شَرَّفوا؟ وهل لم يهرع إليك ستة من هؤلاء الممثلين على الأقل في ربع الساعة الذي يلي ذلك؛ ليقول لك بعضهم: "إني أقول يا حبيب الروح!" أو "ألق إلى بالك يا صفيَّ!" ثم يشرعون يسألونك، وبكل عجرفة، أن تعد لهم هذا وذاك على المسرح؛ كي يخفف عنهم عبء عملهم قليلا؟ وهل لم تكن الأشياء التي طلبوها جميعا يعارض بعضها بعضا، حتى إذا حاولت مساعدة واحد منهم أسخطت عليك الخمسة الآخرين؟ فإذا أنت قلت لهم: إنك سوف تبذل جهدك في تنفيذ طلباتهم، فهلا فرِج عنك هَّمهم ظهور المدير العام

للمسرح[1] فجأة، وهو عادة الممثل الأول؟ وهل لم تهرع إليه من فورك بطلباتهم المتنافرة التي طلبوها إليك، وكلك أمل أن يأخذ على عاتقه، بوصفه صاحب الأمر، مسئولية التصرف في كل تلك الأمور العسيرة؟ وهل لم يجيبك هو: "لا تضايقني بهذه الترهات؛ وأرجوك أن تتصرف بما ترى أنه الأنسب!؟" وهل لم تر حينئذ من فورك، فيما بينك وبين نفسك، أن المسألة مهزلة في مهزلة- اللقب، والمنصب، وكل شيء؟!..

مشاكل البروفات:

وها قد بدأ التدريب على المسرحية؛ ويبدأ الحوار، وتواجهنا الصعوبة الأولى.. فالرواية تبدأ بحوار بين سيدين جالسين إلى منضدة، ثم هما لا يكادان يمضيان في حديثهما حتى يقطعه عليهما المدير، بعد حوالي خمس دقائق بسؤال رقيق عما إذا لم يكن على حق فيما قاله في تدريب أمس، من أن المستر برون قد نهض عند هذا السطر أو ذاك، وهو يدير كرسيه إلى وراء بحركة مفاجئة؟ ويسأل الممثل الذي يشعر بقليل من الضيق؛ لأنه كان السبب في أول تعطيل عَوّق الإجراءات اليومية، وهو مع ذاك لا يريد أن يعترف بأي غلطة من جانبه.. يسأل الممثل مديره في رقة تعدل رقة هذا المخرج قائلًا: "وهل هذه هي الكراسي التي سنستعملها أمام الجمهور؟"، ويلتفت المخرج إلى مدير المسرح قائلًا: "كلا يا سيدي!" وتنطلق نظرة خاطفة من نظرات الاستهجان.. نظرة خفيفة- كما هي العادة- من عين المدير، فتنعكس على سحنتي الممثلين، ثم يشيع في المسرح جو من القلق.. وهذا هو الاشتباك البسيط الأول.. ويقول المخرج: "أظن أن الأفضل في تدريباتنا استعمال

---

[1] أحب أن ألفت النظر دائما إلى أن مدير المسرح هنا هو المخرج، والقائم بالبروفة هنا هو مساعده.

الكراسي التي ستستعمل في الحفلة؟" ويجيب المدير الفني: "بالتأكيد يا سيدي" ثم يصفق وينادي: "إشرؤُدْ!" فيدخل المسرح رجل قمئ نحيل ذو وجه مكتئب، رسم عليه الأسى المتواصل قناعًا لا يتغير، ثم يقف بين يدي الملك الديان، ويخاطبه مدير المسرح قائلًا: "إننا سنستعمل في التدريب الكراسي التي أمرت بإحضارها لهذا النظر".. ولكن الرجل النحيل يتلعثم قائلًا: "كلا يا سيدي إنك لم تأمر بأية كراسي لهذا المنظر". وتهب العاصفة! ويتجهم وجه الدير العام منذراً بوميض حاد تنطلق بروقه من أساريره العابسة، وأسارير الممثلين تتجهم فجأة، ويطلب المخرج رؤية قائمة الأدوات المسرحية، أو قائمة الأشياء التي ستستعمل في المشهد؛ ويرسل إشرود عينيه في المسرح الفسيح بطريقة تدعو إلى الرثاء باحثا عن الممثلة الأوى، التي اتكلت على أنها زوجة المدير العام فلم تبال بالحضور في الميعاد؛ وحينما تصل، نرى على وجهها تلك الأمارة التي تدل على أنها كانت مشغولة بما هو أهم من عملها في جهة أخرى، ويقول إشرود "لدي أوامر يا سيدي بوضع هذين الكرسيين في المشهد الثاني، وذاك لأن حريرهما المقصب أحمر وقرنفلي!" وهنا تثور ثائرة المدير العام، فيبرق ويرعد، ويسأل الرجل المسكين عمن أصدر إليه تلك الأوامر، فيقول إشرود: إنها "مس جونس" [ومس جونس هس ابنة الممثلة الأولى، والممثلة الأولى هي زوجة الدير العام، ومركز الآنسة غير واضح المعالم في الفرقة، إلا أن من الممكن القول بأنها تساعد أمها] ولهذا لم تحضر الكراسي، ومن ثمة ارتباك الفرقة بأكملها.. ومن هنا ضياع الوقت سدى في كثير من المسارح، وبخاصة في كثير من المسارح الإنجليزية.

واجبات المخرج الفني:

وبعد.. فليس هذا إلا أول المصاعب التي تواجه مخرج المسرح الذي

يؤدي في مسرحه دور مطاطة العجلة أكثر مما يؤدي دور القطب الذي يدور حوله كل شيء!.. ويستمر التدريب، ولابد للمخرج المسرحي من حضوره من أوله إلى آخره، وإن لم يكن له من السلطة إلا قدر قليل، وإن لم يسمح له أن يبدي من الآراء إلا أقل مما يبدي الآخرون، ومع هذا، فعليه مسئولية الأخطاء جميعا، فإذا انتهى التدريب، وأصبح الممثلون أحراراً في الذهاب إلى غدائهم، تحتم عليه هو أن يمضي إلى غرفة الأثاث: وغرفة تصوير المناظر وغرفة النجار؛ ولا معدي له من الإصغاء إلى شكاواهم والنظر في كل شيء لم يتم في ميعاده، فإذا عاد أفراد الفرقة إلى مسرحهم نشطاء بعد ساعة أو نحوها من الراحة والاستجمام؛– كان هو مطالبًا بأن يكون مثلهم نشاطا وبشاشة، وإن لم يسترح دقيقة واحدة! ولعلع لم يكن يجد أيسر عليه من هذا كله، وأحب منه إلى نفسه لو أنه أعطى السلطة التي يبيحها له لقبه.

وبعبارة أخرى، لو اشتمل عقد تعيينه على تلك الكلمات.

الرقابة المطلقة الشاملة على المسرح، وكل ما يوجد بالمسرح:

إلا أنها تجربة طيبة مع ذاك، وإن كانت تجربة غريبة، فهي تعلم الشخص الذي يدعي لنفسه تلك المسئوليات الثقيلة مدى ما يفتقر إليه من دراسة العلوم المسرحية، حتى إذا حان له أن يكون مخرجا عاما لمسرح من المسارح، كان قمينا بأن يستغنى عن خدمات هذا الذي نطلق عليه اسم "مخرج المسرح" أو "مخرج التنفيذ"، وذلك بأن يقوم هو نفسه بعمله.

مخرج المسرح المثالي:

وسوف تصنع خيرا، بعد أن لبثت ممثلا خمس سنوات، إذا أنت اضطلعت بهذه المسئوليات الصعاب التي يضطلع بها مخرج المسرح، وذلك

لمدة عام أو عامين.. ولا تنس أبدا أنه منصب قابل للارتقاء، ولقد كتبت عن مخرج المسرح المثالي، في كتابي "فنون المسرح"[1] وبينت ثمة أن طبيعة منصبه يجب أن تجعله أهم شخصية في دنيا المسرح كلها، ولهذا يجب أن يكون هدفك دائما أن تصبح مثل هذا الرجل الذي وصفت.. رجلا يستطيع أن يتناول المسرحية فيخرجها كما يطيب له هو نفسه، ويتولى تدريب الممثلين فيزودهم بما يستلزمه كل حركة وكل موقف؛ ويتولى تصميم المناظر واقتراح الملابس، فيشرح لمن يقوم بصنعها ما لابد من توفره في كل منها؛ ثم يعمل مع مهندسي الأضواء الصناعية، فيوضح لهم توضيحًا تاما ما يريده منهم.

والآن.. إن لم يكن لدي أحسن من هذه الاقتراحات لأقدمه إليك، إن لم يكن لديّ مثال أعلى وراء هذا المثال، أو حقيقة وراء تلك الحقيقة لأكشف لك عنها فيما يتعلق بالمسرح أو بمستقبلك، أكثر مما تحدثت إليك به،– إن لم يكن لديّ هذا، لكان خليقا بي أن أرى أنني لم يكن لديّ شيء على الأطلاق أمنحك إياه، ولكان خليقا أن أنصح لك بألا تفكر في المسرح أكثر مما فكرت.. لكني كنت قد أخبرتك في صدر حديثي أنني سأقدم إليك كل ما يمكن أن يشرح صدرك ويدخل البهجة على نفسك.. كي تؤمن إيمانا مطلقا بجلال العمل الذي أنت مقدم عليه.. وأنا أذكرك هنا بهذا الأمر مرة ثانية حتى لا تظن أن منصب مخرج المسرح الذي أتحدث إليك عنه هو بالنسبة لك أعلى ما ترنو إليه نفسك، في حين أنه غير ذلك، وأوصيك بقراءة ما كتبت عنه في كُتيبي "فنون المسرح"، وليكن هذا حسبك الآن، ولكن لتتأكد تمام التأكد من أن عندي مزيدا، وأنك واجد فيما يلي

---

[1] استطعت إنقاذ هذا الكتيب من القبو الذي ألقيته فيه، وهو الآن مطلق السراح، يجوب أقطار العالم في رعاية المستر "هينمان" وستجده في موضع آخر من هذا الكتاب.

أكثر مما وجدت، وأن آمالك سوف تسمو إلى درجة لم تسم إليها آمال الشعراء والقديسين.

والآن لنعد إلى حديثنا عن واجبات مخرج المسرح، وأعتقد أنني قد شرحت لك تلك الصعاب العادية التي سوف تقابلها أو التي قد خبرتها بنفسك، ثم حاجتك إلى اللباقة العظيمة، لا إلى الموهبة الفذة، ثم ما عليك إلا أن تُلقي بالك إلى أنك، باستخدامك هذه اللباقة، لا تصير دبلوماسيا بسيطا؛ لأن الدبلوماسية القليلة شيء خطر، فلتظل شديد الرغبة دائما في أن تعدو هذه الطور، وخير الطرق لذلك هو أن تدرس طرق استخدام المواد التي لا معدي لك من استخدامها حينما تصبح مخرج مسرح مثاليا حقا، وسيكون لك عندئذٍ مسرحك الخاص الذي تعرض فيه كل ما هو من ثمار ذهنك والكثير منه من صنع يديك، وعليك أن تعمل لذلك من الآن.

المناظر والحركة

ما يجب أن يلم به المخرج الفني المثالي أيضا:

وقد آن الأوان للتحدث إليك عن أحسن الطرق التي تصبح بها مهندسا للمناظر والملابس المسرحية، وكيف يمكنك أن تتعلم شيئاً عن طرق استعمال الضوء الصناعي، وكيف تجعل الممثلين يعملون معك يمثلون في انسجام مع بعضهم البعض، وفي انسجام مع المنظر، وفي انسجام أهم من هذا وذاك مع أفكار المؤلف: لقد كنت تدرس الروايات التي يريد إخراجها، وستمضي في دراسة هذه الروايات.

إخراج أربع من مآسي شكسبير الكبرى:

فهلم هنا نقصر هذه الروايات على مآسي شكسبير الأربع الكبرى، وستلم بهذه المآسي إلماما جيدا في الوقت الذي تشرع فيه في إعدادها للمسرح، وسيقتديك إعداد كل منها عاما أو عامين، ولن تساورك الشكوك في الطابع الذي تبتغي خلقه في أذهان جمهورك؛ ولكن الذي ستقوم بتجربته هو الوسيلة المثلى التي تستطيع بها خلق هذا الطابع.

واسمح لي بأن أذكر لك في مطلع هذا الحديث أن الطابع الكبير الشامل الذي تحصل عليه بواسطة المنظر وتحرسك الأشخاص هو بلا شك أثمن الوسائل المتاحة لك، وأنا لا أقول ذلك إلا بعد شكوك عديدة وتجربة طويلة، وعليك دائما أن تتذكر أني لا أتكلم إلا عن خبرتي الشخصية.. وأن خير ما أصنعه لك، هو أن أزودك بتلك الخبرة، وبالرغم من أنك تعلم أنني

لست ممن يأخذون بالرأي الشائع القائل بأن للدراما المكتوبة قيمتها العميقة الدائمة للفنون المسرحية، فإننا لن نغضي عن ذلك الرأي إغضاءً يجعلنا لا نقيم له وزنا هنا.. بل يلزمنا أن نوافق على أنه لا يزال للنص الدرامي بعض القيمة بالنسبة لنا، وأننا لن نحاول صرف النظر عن ذلك الرأي، بل هدفنا هو أن نزيد من شأنه، وعلى هذا، فكما ذكرت لك، يكون إحداث آثار كبيرة وعامة تستهوى العين، هو الذي سيزيد في قيمة ذاك الذي جعله الشاعر العظيم شيئا ثمينا من قبل.

وتأتي المناظر أولا قبل كل شيء، ومن الغباوة التحدث عن عدم التجانس بين المنظر وطبيعة المشهد؛ لأن المسألة هنا ليست مسألة طريقة تكوين مناظر مضطربة، بل هي شيء أقرب إلى أن يكون خلق مكان ينسجم وأفكار المؤلف.

إخراج مأساة ماكبث: الصخرة الشاهقة:

ولنشره الآن في التحدث عن مسرحية ماكبث التي نعرفها حق المعرفة، ففي أي مكان من الأمكنة تجري هذه المسرحية؟ وكيف تبدو لعين عقلنا أولا، ثم لعيننا ثانيا؟

أما أنا.. فأرى شيئين.. أرى صخرة شاهقة شديدة الميل، وأرى السحابة الرطبة التي تتغشى رأس هذه الصخرة، وبعبارة أخرى: أرى مكانا يأوي إليه الأشاوس من رجال الحرب.. مكانا تعشش فيه أطياف الموتى– وينتهي الأمر إلى أن رطوبة هذه السحابة ستقضي على الصخرة قضاء تاما.. وأطياف الموتى ستقضي على رجال الحرب الأشاوس قضاء تاما.. والآن، فما أسرع ما تسألني عما ينبغي أن نخلقه لأعين الناس.. وما أسرع ما أجيبك: ضع هناك صخرة!

ولتكن صخرة شاهقة ذاهبة في السماء.. ثم ما أسرع ما أقول لك: انقل فكرة الضبابة التي تكشف رأس الصخرة، والآن، فهل بعدت قط، ولو بقيد أنملة، عما تصورته عين العقل؟

شكل الصخرة ولونها وخطوطها:

ولكنك تسألني عما يكون عليه شكل الصخرة، وعما يكون عليه لونها؟ وأي الخطوط تكون خطوطها العليا.. تلك الخطوط التي ترى عادة في أية صخرة شاهقة محلقة؟.. فاذهب إلى هذه الخطوط وانظر إليها لحظة.. ثم عجل بإثباتها على ورقتك، أي إثبات الخطوط واتجاهاتها، لا الصخرة نفسها، ولا تخش من ترك هذه الخطوط تذهب عالية، لأنها لا يمكن أن تعلو كثيرا.. وتذكر أن في وسعك أن ترسم على جذاذة من الورق لا تزيد مساحتها على بوصتين مربعتين، خطا يبدو لنا أنه يمتد في الهواء أميالا، وفي وسعك أن تصنع مثل هذا في مسرحك، وهذا لأن المسألة كلها مسألة نسبية، أعنى في تطبيقها على المسرح بالنسبة للواقع.

ثم تسألني عن الألوان؟ أية ألوان تلك التي أشار بها علينا شكسبير؟ فلا تنظر أول ما تنظر إلى الطبيعة، ولكن انظر في مسرحية الشاعر.. استعمل لونين فحسب.. أحدهما للصخرة.. الإنسان، والآخر للضبابة.. الروح!.. والآن.. فبادر إلى

أخذ هذا عني والموافقة عليه بتفصيله.. وإياك أن تمس لونا عدا هذين اللونين في أثناء رسمك لهذا المنظر، وتصميمك لتلك الملابس، ولكن لا تنس أن كلا من هذين اللونين له تدرجات كثيرة، فإذا أوجست خفية، وخامرك الشك فيما صنعت، أو فيما قلته لك، فإنك حينما ينتهي المنظر، لن ترى

بعيني رأسك الأثر الذي كنت قد رأيته بعين عقلك، وذلك عندما كنت تتخيل الصورة التي أومأ إليها شكسبير.

لماذا يخطئ مهندسو المناظر المزدحمة؟!:

وهذا الافتقار إلى الشجاعة.. الافتقار إلى الإيمان بالقيمة التي تلازم التحديد، وتلازم التناسق، هو الذي يفسد كل الأفكار الصالحة التي تتولد في أذهان مهندسي المناظر، فهم يريدون القيام بعشرين بياناً دفعة واحدة.. إنهم لا يريدون أن يلفتوا أنظارنا إلى الصخرة الشاهقة والضبابة التي تكتنفها فحسب، بل يريدون أن يصوروا لنا تلك الأشنة (الطحالب) التي تنمو في شمال إسكتلندا، ثم هذا المطر بالذات الذي ينهمر في شهر أغسطس، وهم لا يستطيعون مقاومة تلك الشهوة التي تدفعهم إلى إشعارك بأنهم يعرفون شكل نبات السرخس الاسكتلندي، وأن بحوثهم الأركيولوجية كانت بحوثا غزيرة في كل الأمور المتعلقة بقصور جلامسوكاودور؛ وعلى هذا فهم بمحاولتهم تصوير حقائق كثيرة، يطمسون بريق الجوهر، ويأتي المنظر الذي يصورونه تشويشا في تشويش.

فاعمل إذن ما أقوله لك، وضع خطوط المنظر على الورق بمقياس صغير، ثم بمقياس كبير، ثم ارسم بالألوان على الخيش، وسيتبين لك أن ما أقوله لك صحيح.

ثم عجل ولا تغف عيناك إن كنت إنجليزيا قُحا، لأنك إن لم تفعل، سبقك غيرك من قرائي في البلدان الأخرى، وسيجدون في كلامي حقائق فنية يفوزون بها دونك من قبل أن تنتبه أنت إلى ذلك.. إلا أن الصخرة والسحابة الرطبة ليستا كل ما ينبغي لك التفكير فيه؛ إذ عليك أن تفكر في المحاربين

من العشائر الاسكتلندية التي سوف يعج بها سفح الصخرة، وفي هذه الأرواح التي تطيف خلل السحابة في أسربا لا عدد لها، بل يجب عليك، إذا آثرنا التعبير الفني، أن تفكر في الستين أو السبعين ممثلا الذين سيتحركون أسفل هذا المنظر، وفي الأشكال الأخرى التي لا يمكن، كما لا يخفى عليك، أن نعلقها على أسلاك، ولابد أن ترى بوضوح مع ذاك، منفصلة عن الممثلين ومن إليهم من الأشياء التي هي أكثر منها مادية.

الفاصل الوهمي:

ويتجلى من هذا ألابد من وجود فاصل وهمي عجيب نفسح له مكانا ما في المسرح؛ ليلقى في روع المتفرج، حتى لو لم ينظر إلا بعيني رأسه فحسب، أن الشيئين منفصلان بعضهما عن بعض، وسأذكر لك كيف تفعل ذلك.. إذا كانت الخطوط والتناسق قد أوحت الفكرة المادية للصخرة، فسيكون الطلاء واللون (الواحد) قد أكسبا الفضاء الذي يشبه الضباب معناه الأثيري.. والآن، فما عليك إلا أن تحضر هذا الطلاء، وتشرع في التلوين من أعلى إلى أسفل حتى تصل إلى مستوى الأرض تقريبا، ولكن يجب أن تحرص على أن تهبط بهذا اللون، وذاك الطلاء حتى تصل إلى مكان ما، بعيد من المادة التي تشبه الصخر.

التنفيذ:

ولعلك تسألني أن أشرح لك ما أعني شرحا فنيا.. فلتخصص للصخرة ما لا يزيد عن نصف عرض المسرح، ولتكن صخرتك جانبا من جرف شاهق تستدير حوله طرق كثيرة، ولتلق هذه الطرق في مكان خلاوي واحد يشمل نصف المسرح أو ثلاثة أرباعه، وبهذا يتوفر لك الفراغ الذي يتسع لجميع

ممثليك ومثلاتك.. والآن.. فلتفتح مسرحك وجميع الأجزاء الأخرى، ولتترك فضاء أعلى وفضاء أسفل.. واجعل الضباب يتساقط في هذا الفضاء ثم يتلاشى، ومن ثمة هات الشخوص التي شكلتها والتي سترمز للأرواح، وأنا أعلم أنك غير مرتاح الضمير، فيما بينك وبين نفسك، عن هذه الصخرة، وعن هذا الضباب.. وأعلم أيضا أنك تسر في نفسك، انه سوف تعرض في المسرحية بعد قليل "مناظر داخلية" عديدة كما يسمونها بلغة المسرح.. ولكن.. لا تشغل بالك بهذا الأمر ناشدتك الله.. وتذكر أن داخل القصر مصنوع من المادة المجلوبة من المحاجر.. ومن الطبيعي أنها من نفس لون الصخرة، وهلا تترك ضربات الفؤوس التي تنحت الصخور الضخمة في كل من هذه الصخور نسيجا يشبه النسيج الذي تتركه فيها المؤثرات الطبيعية، كالمطر والبرق والصقيع؟ لهذا يجب ألا تغير رأيك، أو تغير انطباعاتك كلما تقدمت في رسم المنظر، وما عليك إلا أن تحدث تنوعات مختلفة في الموضوع نفسه: الصخرة، اللون البني، الضباب، اللون الرمادي؛ وبهذه الطرق تكون قد حافظت بالفعل على أعظم حيلك، على التجانس، وسيتوقف نجاحك على قدرتك في إدخال التنوعات على هذين الموضوعين، ولكن تذكر ألا تبعد عن الموضوع الأصلي للرواية وأنت تبحث عن التنوعات.

كيف نوهم زيادة عدد الممثلين؟:

وعلى ضوء المنظر الذي رسمته تستطيع رسم حركات الممثلين، وينبغي أن يكون في مقدورك أن تزيد في أذهان الجمهور من عدد ممثليك دون أن تضيف في الواقع أي رجل آخر على الأربعين أو الخمسين ممثلا الموجودين لديك، وعلى هذا يلزمك ألا تضيع على نفسك أي ممثل، أو أن تضعه في موضع يحجب عن جمهورك منه قيراطا واحدا، ولهذا يجب أن يكون المكان

الذي يسير فيه قد أوليته أكبر العناية في دراستك لهذا المشهد، وحينما قلت يجب ألا تضع أحدا من الممثلين في موضع يحجب منه قيراطا واحدا، لم أقصد الإشارة ضمنا بأن تظهر منه كل قيراط.. ولا حاجة بنا إلى الخوض في هذه النقطة أكثر مما خضنا.

إيحاءات تجعل مناظرك عظيمة جذابة قليلة التكاليف:

وتستطيع بطريق الإيحاء أن تكسب المسرح روحا ينم عن جميع الأشياء– كالمطر، والشمس، والريح، ونزول الجليد، والبرد، والقيظ الشديد– إلا أنك لن تستطيع أن تظهر هذه الأشياء على المسرح بمصارعتك الطبيعية، واشتباكك بها، عسى أن تقتطع شيئا من كنوزها، فتضعه تحت أنظار الجمهور، وتستطيع بطريق الإيحاء في الحركة أن تترجم عن جميع ما يضطرب في نفوس الحشود وعقولهم من عواطف وأفكار، وتستطيع بهذه الوسيلة نفسها معاونة الممثل على إبراز العواطف والأفكار التي تجيش في صدر الشخصية التي تقمصها، أما الواقع، ودقة التفاصيل، فلا جدوى منها على المسرح.

فهل تريد بعد هذا توجيهات أكثر من هذه تريك كيف تصبح مصمم مناظر، وكيف تجعل مناظرك جميلة.. ولنقل من باب تأييد القضية.. تجعل مناظرك عملية وقليلة التكاليف؟ وأخشى إذا أنا فوضت أمري في طريقتي هذه إلى الكتابة دون المرانة نفسها ألا أكتب إلا شيئاً ربما دل تفاهتها بقدر ما يدل على سوئها، وذاك أنه قد يكون من الخطر الشديد على كثير من الناس أن يقلدوا طريقتي، وستختلف الحال إذا أمكنك أن تدرس معي، لنطبق ما نتحدث عنه في بضع سنين، حتى تتعلم طبيعتك كيف تنبذ ما لا يناسبها؛ إذ أنه لا يمكن أن ترسخ في ذهنك أهم معالم هذه الطريقة وأثمنها، ما لم تتمرس بها وتتمرن عليها تمرنا يوميا وئيدا.. ومع ذاك ففي وسعي الآن أن أزودك،

فوق هذا، بطائفة من الأفكار العامة التي قد تنفعك إذا قمت بها، وبطائفة أخرى يحسن ألا تأتي منها شيئاً:

لا ترهق نفسك ولا تكد قريحتك:

ولأبدا بأول مثال على ذلك: فأوصيك ألا تحمل هما لما لا طائل وراءه.. وبخاصة ألا تربك عقلك، ولا تظنن– ناشدتك الله– أن من الأهمية بمكان ألا بد أن تصنع شيئاً.. وشيئاً بارعا بوجه خاص.

وإني لأذكر ما كان يضنيني، حينما كنت يافعا في الحادية والعشرين من عمري، وأنا أكافح في سبيل الوصول إلى عمل تصميمات ذات طابع تقليدي، دون أي ميل من ناحيتي على الإطلاق للتقاليد الموروثة.. وهأنا ذا أصبحت أعد هذا كله وقتا ضاع من عمري هباء، بل لا أرى ما يراه آخرون من أنني أفدت منه بأي حال.

كيف كانوا يخرجون هنري الرابع؟:

وأتذكر أننا كنا نضع يوما تصميمات لمناظر "هنري الرابع" تحت إشراف مخرج من الممثلين، وكان ذلك في مسرح تقوم فيه الكراسي والمناضد ودقائق كل صغيرة وكبيرة بدور مبالغ فيه، وبمعنى آخر دور يجعل المسرح صورة طبق الأصل من واقع الحياة، وكان عليّ كناشئ أن احتذي ذلك كله، بوصفه مثالاً حسنا، وكانت مسرحية هنري الرابع، لهذا السبب تتألف في ذهني من دور واحد بارع، هو دور الأمير هال، ومعه ثلاثون أو أربعون ممثلا في أدوار أقل أهمية، وكانت ثمة المنضدة المألوفة، وقد وضعت حولها الكراسي من جهة اليمين، وكان ثمة الباب المألوف في الخلف، وكان يخيل لي في ذلك الوقت أنها تكون خطوة جريئة رائعة لو أننا أبعدنا ذلك الباب

قليلًا عن الجهة المقابلة للجمهور تماماً.. وكانت النوافذ ثمة بمزاليجها ورتاجتاها، والستائر مثناة (مكرمشة) لتبدو كأنما استعملت زمنًا طويلًا.. وتطل على معالم الأراضي الإنجليزية.

وكانت ثمة القماقم الكبار.. وعند رفع الستار تظهر مجموعة مهوشة من الأوشاب السفلة وهم يحدثون ضوضاء أثناء دخولهم وخروجهم على أصوات مرحة لبعض السكارى في الغرفة المجاورة، وهذه القطعة الصغيرة من الموسيقى المرحة التي كانت تعزف حين ارتفاع الستار، وهب هذا اللحن الراقص الذي ألفناه.. ثم هؤلاء البنات الثلاث اللائي يمررن من وراء النافذة، وهن يتضاحكن، ثم تطل إحداهن مرسلة ضحكة و.. ثم تتلاشى آخر الأمر والأصوات، والضحكات.. والموسيقى.. ثم يسود السكون حينما يدخل أول ممثل وهو يتكلم.. إلخ..

حذار من التقليد الأعمى:

وكان عماد كل عملي في ذلك الوقت هو هذه التفصيلات القلقة الكئيبة التي أوخ=هموني أن الإخراج لا يقوم إلا عليها.. على أنني لم أبدأ في اكتشاف شيء جديد قد يكون ذا قيمة للرواية إلا حينما حررت ذهني من كل هذه الترهات، ولم أعد أسمح لنفسي أن تنظر بالعين التي كان ينظر بها المخرجون في زمن شارلز كين– ولذا فأنا بدوري يكاد يستحيل علي أن أصف لك كيف تقوم بعمل مناظرك، لأني لو فعلت لكنت قمينا بأن أوقعك في أخطاء رهيبة، فلقد رأيت طائفة من المناظر التي عملت وفقا لطريقتي.. فماذا رأيت؟ لقد كانت أسوأ مناظر تقع عليها العين.

إنني لا أرضى لمناظري أن تكون المسرحية هي مصدرها الوحيد؛ بل

ينبغي أن يكون هذا المصدر هو مناحي الفكر الشاسعة التي تثيرها المسرحية في خيالي، أو المسرحيات التي نفثها في الشاعر نفسه من قبل.. مثال ذلك، هاملت وماكبث.. وما بينهما من العلاقة الوثيقة، القمينة بأن تجعل إحدى المسرحيتين تؤثر في الأخرى.. ولطالما سألني أحد الذين يتشوفون إلى إدراك بعض النجاح والمال السريعين أن أشرح لهم شرحا دقيقا الطريقة التي أتبعها في عمل مناظري، لأنني، كما يقولون في سذاجة حلوة "أستطيع حينئذ أن أدرك شيئاً من ذلك أنا الآخر!" ولا تكاد أنت تصدق هذا.. إلا أنه قد حدث لي بالفعل من أغرب الناس على وجه الأرض: ولو أنني استطعت أن أؤدي لهم خدمة لي بالفعل من أغرب الناس على وجه الأرض: ولو أنني استطعت أن أؤدي لهم خدمة، دون أن يكون في أدائها خيانة لفني ولنفسي بوصف كوني فنانا لما كان أحب إلي نفسي من أداء خدمات كهذه على الدوام، إلا أنك ترى أن هذا يكون عبثا في عبث!

فمن رابع المستحيلات أن أتحدث إليهم في خمس دقائق، أو في خمس ساعات.. أو في يوم بأكمله عن الطريقة التي يعملون بها شيئاً لم أتعلم أنا طريقة عمله على الوجه الصحيح إلا بعد أن استغرق مني حياة بأكملها، ومع ذاك فقد كانوا يسخطون علي، وأحياناً ينقمون أشد النقمة مني حينما كنت لا أطيق أن أرغم نفسي على تمزيق معلوماتي مزقا صغيرة وتقديمها لهؤلاء الناس.

حذار من إضاعة الوقت في القشور:

وهكذا تلاحظ أن المسألة ليست هي أنني أضن عليك بالتحدث عن

حجم وشكل ستائري الخلفية[1]، واللون الذي ألونها به، وهذه القطع الخشبية التي يجب ألا تتصل بها، والطريقة التي تتبعها، والأضواء التي يجب أن تلقي عليها.. ثم كيف ولماذا أفعل هذا وذاك بنفسي.. لأن الأمر لو اقتصر على أن أحدثك عن هذه السفاسف لكانت خسارتك أعظم مما تتصور، ولكنت للفن عدوا من ألد أعدائه.. وذلك بالرغم مما عسى أن تجد في ذلك الحديث مما قد ينفعك في السنين الثلاث التالية.. وما عسى أن تقدر عليه إذ ذاك فيما تخرجه من عديد الروايات من ابتدع "مؤثرات" كثيرة، تبتغي بها إشباع غريزة حب الاستطلاع في نفوس أكبر عدد من الناس.. إننا لا نقيم وزنا لهذه الوسائل السهلة الرخيصة.. ولا نعني بالقشور التي تثير مشاعر الناس، فتأتي بالريح الموفور، إنما يعنينا لباب الفن الخالص، ويعنينا أن نحبه، وأن نتفهمه، ولهذا ينبغي أن تلم به من كل نواحيه.. وأن تحيط به علما.. وألا تخدعك فكرة أن المناظر هي غاية في نفسها، أو فكرة أن الملابس هي غاية في نفسها كذلك، أو فكرة الإدارة الفنية، أو ما إلى ذلك من هذه الأفكار.. وإياك أن تثني عزيمتك دون الوصول إلى سر الأسرار.. السر الذي تستطيع به– إذا أدركته– أن تخلق جمالا جديدا.. إن الأمور حينئذٍ تستقيم لك جميعاً.

إعداد المسرحية:

فعندما تكون بسبيل إعداد المسرحيات، ويكون ذهنك مستغرقا في التفكيرفي مناظرها، دعه من فوره يتواثب حول نفسه، ويحسب حساب التمثيل والحركة وأصوات الممثلين.. ثم لا تقرر شيئاً بعد.. بل أرجع أنت من فورك إلى فكرة أخرى عن جزء آخر من هذه الوحدة.. فكر في الحركة بغض

[1] الستائر الخلفية **Back – Clothes** هي تلك الستائر التي تحجب السقف أعلى المنظر، والمؤلف يقصد السخرية هنا.

النظر عن المنظر كله، ومجردة عن الملابس جميعها.. الحركة بوصفها حركة فحسب، ثم امزج، بطريقة ما، بين حركة الممثل، وبين الحركة التي تتصورها بعين ذهنك في المنظر، ثم أضف الآن جميع ألوانك على هذا.. ثم امح جميع هذه الألوان.. ثم أعد هذه العملية.. ولا تصرف ذهنك إلا إلى الكلام.. استمع إليه من قريب ومن بعيد في صورة شاسعة مستحيلة.. ثم اجعل هذه الصورة ممكنة من حيث هذا الكلام الذي كنت تسمعه؛ والآن هل تدرك كل الذي أرمي إليه؟ انظر إلى الشيء من كل زاوية، ومن خلال أي وَسَط، ولا تعجل في الشروع في عملك حتى يضطرك أحد هذه الأوساط إلى البدء في العمل، وسرعان ما تستطيع بعد ذلك أن تثق في مؤثرات أخرى توجه إرادتك، بل توجه يدك أكثر مما تستطيع الوثوق في مؤثرات أخرى توجه إرادتك، بل توجه يدك أكثر مما تستطيع الوثوق في ذهنك الإنساني الصغير نفسه، وقد لا تكون هذه هي التعاليم المرسومة التي تجري عليها تلك المدرسة، على أن النتائج التي تنتهي إليها تلك التعاليم نتائج مدونة، وليس ما دون في بطون الكتب مما يفخر به، والحق أن الطريقة الصعبة في سرد الحقائق وطريقة التدريس الروتينية الكلاسيكية يمكن أن تكون جمة الفائدة لجماعة من الجماعات.. إلا أنها قليلة الفائدة للفرد، وعندما ينتهي بي الحال إلى تعليم جماعة فإني لن أعلمهم بالكلام بقدر ما أعلمهم بالبرهان العملي.

لا تحفل كثيرا بكتب الأزياء:

وبهذه المناسبة يمكنني أن أذكر لك شيئا أو شيئين سترى أنه من المستحسن ألا تأتي واحدا منهما.. فأوصيك مثلا ألا تحفل بكتب الأزياء.. ولنرجع إلى أحدها، إذا أحزنك أمر من ملابس مسرحية ما، لنرى أنها لن تغني عنك شيئاً فيما ألم بك.. ولترى أن أحسن ما تصنعه هو ألا تدع شيئاً مما في

هذه الكتب يربكك ويعقد لك أمورك؛ وبذلك تظل صافي المزاج مشرق النفس.. وإذا درست كيف ترسم شخصا، وكيف تلبسه صورة (جاكته!) أو أغطية للساقين أو أغطية للرأس، محاولا أن ترسم هذه الأغطية بجميع أنواعها، وبطرق جميلة أو شائقة، أو باعثة على السرور، فإنك تستفيد من ذلك أكثر مما تغشي عينيك، وتصدع رأسك، بالإكباب على كتب راسينيه**Racinet**وبلانشيه**Planchet**، وهو تنروث**Ho tenroth**، وأضرابهم.

أردأ الأزياء:

وأصعب الأزياء هي الأزياء الملونة، ويجب أن تحذر ما وسعك الحذر وأنت تتناول شيئاً منها، من أن تستقل بتفكيرك إلى آخر حدود الاستقلال حينما تخلو إلى نفسك لتفكر فيما كنت تنظر فيه منها، في هذه الكتب، بل شُك فيها ما وسعك الشك؛ ولا تولها شيئاً من ثقتك البتة، فإذا وجدت فيما بعد، أنها تحتوي على أشياء كثيرة حسنة، فإنك لا تكون عدوت وجه الصواب كثيرا، لأنك لو أخذت بما فيها دون مناقشة لقضيت على كل ما يستطيع فكرك وإدراكك من رسم زي من الأزياء، إنك لو اعتمدت على هذه الكتب، سيمكنك أن ترسم زيا وفقا لما ذهب إليه راسينيه أو بلانشيه، وستذهب في اعتمادك إلى حد بعيد غاية البعد على هؤلاء القوم الذين يتوخون الدقة التاريخية.. وهم مع ذاك يبتعدون عن التاريخ.

فيوليه "الدوق" وذوقه المرهف في الملابس:

على أن خيرا من هؤلاء الذين ذكرتهم فيوليه الدوق، فهم شديد الحب للحقائق الصغيرة التي تنطوي عليها الأزياء، وهو صادق شديد الصدق في ميله هذا.. ومع هذا فكتابه يفيد القصاص التاريخي، أكثر مما يفيد الفنان

المسرحي.. ولهذا فلا نزال بحاجة إلى كتاب في الأزياء المبتكرة..

قم برسم أزياء المسرحية بنفسك:

ولهذا أوصيك بمداومة الإكباب على رسم مثل تلك الأزياء التي تتخيلها.. فارسم مثلا زيا لأحد الهمج.. وليكن هذا الزي لأحد الهمج الخبثاء الذين لا ترى فيهم شيئاً يمكن أن يمت للتاريخ بصلة، ومع ذاك فهم يبدون لنا همجاً وخبثاء في آن.. ثم ارسم بعد ذلك زيا آخر لشخص همجي فيه رقة وفيه جراءة.. ثم ارسم زيا لهمجي شرير حقود قبيح الشكل.. وسيكون ذلك كله تمرينا لك.. وربما تعثرت في الرسم أول الأمر، لأن هذا ليس بالعمل السهل، إلا أنني أؤكد لك أنك سوف تبرع فيه إذا داومت التمرن عليه وقتا كافياً.. ثم اسرع بعد ذلك في رسم أصعب.. حاول رسم ملابس شخص من الأتقياء، وملابس شخص من أبالسة البشر، وسيكون هذان الرسمان بطبيعة الحال دراسة في رسم أزياء الأفراد؛ إلا أن المقدرة الأساسية في هذا النوع من الرسم هي في توليف الزي كمجموعة، وغلطة جميع المخرجين المسرحيين هي أنهم ينظرون إلى ملابس المجموعة نظرة فردية.

حركات المجاميع على المسرح:

وهذا هو شأنهم عندما يشرعون في تصور الحركات.. حركات الجماعة على المسرح وأنا أوصيك بالحذر من أن تسير على نهجهم في ذلك، ونحن طالما سمعنا ما يقال من أن كل ممثل من ممثلي فرقة مييننجن(Meiningen) الذين يكونون الزحمة الكبرى في رواية يوليوس قيصر، كان يؤدي دوره كوحدة قائمة بذاتها، وهذا كلام يمكن أن يثير استغرابنا بوصفة عجيبة من العجائب، والتمثيل على هذا النحو لا يخلب إلا ألباب النظارة البلهاء الذين قد يقولون

بطبيعة الحال: "أوه! ما أظرف أن يذهب الإنسان ليتفرج على ذاك الممثل الغريب الذي انتحى ناحية وراح يمثل دوره على حدة، ألا ما أعجب هذا! إنه تمثيل يطابق الحياة تمام المطابقة!" فإذا كان هذا هو المقياس الذي يجب التزامه، وإذا كان هذا هو الهدف الذي نهدف إليه، فمرحى مرحى!

بيد أننا نعلم أن الأمر ليس كذلك إذ ينبغي أن تعالج الجماعات بوصفها جماعات، وذلك كما كان رامبرانت **Rembrandt** يعالج رسوم الجماعة في تصويره، وكما كان باخ وبيتهوفن يعالجان الألحان الجماعية في موسيقاهما، أما التفصيل فلا شأن له بالجماعة، وإن يكن شيئاً جميلاً في ذاته وفي موضعه، ولن تستطيع أن تحدث طابعاً جماعيا في أذهان الناس بعمل جماعي تحشد فيه قدراً من التفصيلات بعضه إلى جانب بعض، ولن يعتمد على التفصيلات الدقيقة في عمل جماعي إلا المتحذلقون، وأؤكد لك أنه أسهل لهم أن يظهروا مجموعة من التفصيلات عن إنشاء مجاميع، بل خير من ذاك أن تنشئ جماعة يتوفر فيها الجمال والبهجة، إن المخرجين يتجهون من فورهم إلى محاكاة الطبيعة حينما يتوخون الدقة في إنشاء مجاميعهم المحكمة، سواء أكانت تتكون من مائة شخص، أم كانت تتكون من جميع أهالي روما، كما هي الحال في رواية يوليوس قيصر.. وما على ممثل إلا أن يقوم بدوره الصغير كما يتصور أن الموقف يطلبه، وأن يتصرف في صيحاته؛ ولا بأس أن تختلف صيحات الممثلين، وإن جرى عدد كبير منها على نسق أشد الصيحات مفعولا، وهكذا لا تكاد تنتهي الليالي العشرون الأولى حتى يصدر الجميع عن صيحة واحدة، وكما أن لكل منهم تمثيله الخاص في أول الأمر، فإن ذلك يتحول في الليالي العشرين الأولى إلى مجموعة متتابعة، تتبع أشد ألوان التمثيل تأثيرا وأقربها إلى قلوب النظارة.. وبهذه الوسيلة يمكن

تأليف جماعة معقولة جداً تملأ المسرح هتافاً وتلويحا، ويمكنها أن توهم بعض الناس بأنهم رأوا ثمة زحمة كبيرة العدد، كما توهم البعض الآخر باحتشاد الناس حول حادث من حوادث الإصابة بمحطة السكة الحديدية.

حذار من الصبغة الطبيعية في الحركة والمناظر والأزياء:

فلا تقع في مثل هذا إذن.. دع عنك ما يسمونه الصبغة الطبيعية في الحركة والمناظر والأزياء، فالصبغة الطبيعية لم تطغ على المسرح إلا حينما أصيبت الوسائل الصناعية بالتفاهة والحذلقة.. ولكن لا يغب عنك أن ثمة ما يمكن تسميته الوسائل الصناعية الراقية.

وكان بعضهم يكتب عن الحركات والإشارات الطبيعية فقال: "لقد طبق فاجنرWagner زمنا طويلًا طريقة التمثيل المسرحي وفقا لأصول المذهب الطبيعي التي جربها أحد المهرجين في المسرح الحر بباريس في السنين الأخيرة، وهي الطريقة التي كان من شأنها– لحسن الحظ– أن تزداد انتشاراً في عامة المسارح، ورأيي أنك لم توجد في الحياة إلا لتمنع مثل هذه الأقوال من أن تكتب:

المذهب الطبيعي ليس من الفن في شيء:

إن هذا الميل نحو المذهب الطبيعي لا شأن له بالفن، وهو ميل يُغثى النفس أينما لمحنا آثاره في الفنون، بقدر ما يغيثها المذهب الصناعي إذا لقيناه في كل الحياة اليومية.

يجب أن نفهم أن الشيئين منفصلان، وأن واجبنا هو أن ندع كلا منهما في مكانه، ونحن لا نستطيع أن نخلص أنفسنا في غمضة عين من هذا الميل إلى محاكاة الطبيعة بعمل المناظر الطبيعية، والتكلم بالصوت الطبيعي، إلا أن في مقدورنا أن نحارب ذلك، وأن نحاربه على خير الوجوه بدراسة الفنون الأخرى.

ولهذا، فلا مناص من أن نغفل فكرة الحركة الطبيعية أو غير الطبيعية إغفالا تاما، بحيث لا تطرأ لنا ببال، على أن تحل محلها التفكير فيما هو ضروري وما هو غير ضروري في مثل هذه الأمور، وقد تعرف الحركة الضرورية في وقت ما بأنها الحركة الطبيعية في تلك المناسبة، فإذا كان ذلك هو المقصود من المذهب الطبيعي، فبها ونعمت.. إن الحركة إذا كانت صحيحة كانت بالتالي هي الحركة الطبيعية، ولكن ينبغي ألا يذهب بنا الظن إلى أن حركة طبيعية نخبط فيها خبط عشواء هي تمثيل صحيح؛ والحق أنه لا يكاد يوجد هذا اللون من الحركة الذي نعده حركة صحيحة، ولا هذا اللون الذي نعده حركة طبيعية، وقد قال رامبو **Rimbaud** : "إن الحركة المسرحية هي طريقة من الطرق التي نتلف بها شيئاً ما!".

وتدريب فرقة من الممثلين على تمثيل الأمور التي نرى في كل غرفة من غرف الاستقبال، أو أي ناد، أو حانة، أو مأوى خاص، قد لا يعدو في عين أي متفرج أن يكون عملا من أعمال الشعوذة، إلا أنه من المعروف جيداً أن الفرق التمثيلية بالرغم من أنها تتدرب على هذا النحو، إلا أن تدريبها يظل تدريباً يكاد يبلغ حداً من البداية لا يتصوره العقل.

يجب أن تكون لكل حركة تمثيلية دلالتها:

وكما أوصيتك أن تبتكر من الأزياء ما له دلالته على الموضوع، فكذلك ينبغي أن تبتكر سلسلة من الحركات التمثيلية التي لها دلالتها أيضاً، على ألا يغيبن عن بالك هذا الفارق العظيم بين الحركة التمثيلية في الجماعة، والحركة التمثيلية التي يقوم بها الممثل وهو منفرد، وأن تتذكر أنه لا يوجد تمثيل بالمرة خير من عمل الحركات التمثيلية الصغيرة.

ولقد أشرت عليك بضع رسوم لثلاث أزياء لدور من أدوار الهمج، يتسم كل منها ببعض السمات الخاصة، فتصور الآن هذه الشخوص التي رسمتها وهي تتحرك.. ثم اخلق لها حركات تمثيلية لها دلالتها، واحصر تفكيرك في هذه الصور الثلاث التي حددتها لك، وهي: صور الهمجي الخبيث، والهمجي الرقيق الجريء، والهمجي الشرير القبيح الشكل، ثم أجر دراسات لهذه الصور واحتفظ بكراستك الصغيرة أو أوراقك التي رسمتها فيها أينما توجهت، ثم لا تنفك تبتكر لُمَعا صغيرة في الأشكال والوجوه، تجريها بقلمك الرصاص، مقسمة بهذه الطوابع الثلاثة، وحينما تكون قد جمعت عشرات منها تخير لنفسك أجملها.

ولابد هنا من كلمة، فأنا قصدت ألا أقول أكثرها تأثيرا، وإن كنت قد قلت "أجملها" بالمعنى الذي يستعمل الرسام هذه اللفظة فيه، لا بالمعنى الذي يستعملها فيه المشتغلون بالمسارح.

معنى الشيء الجميل:

ولا يمكن أن تنتظر مني أن أشرح لك جميع ما يعنيه الرسام بكلمة "جميل" إلا أنه يفهمها على أنها الشيء المشتمل على أقصى حد من الاتزان.. أو أكمل الأشياء التي تترك في النفس نغمة تامة سالمة؛ وليس الشيء الجميل في نظره هو دائما هذا الشيء الظريف أو الناعم أو الفاخر، وليس هو دائما الشيء الخصب.. ويندر أن يكون هو الشيء المؤثر على النحو الذي نعرف به الأشياء المؤثرة في المسرح.. وإن صادف أن يكون هذا هو الآخر، هو الشيء الجميل، بيد أن الجمال شيء شاسع جداً، وهو يشتمل على جميع الأشياء التي من قبيله تقريباً– بل ربما اشتمل على القبح الذي تنظر إليه بوصفه قبحا في بعض الأحيان.. وهو قد يشتمل على الأشياء الخشنة.. إلا أنه لا يمكن أن يشتمل على الأشياء الناقصة مطلقاً.

الفرق بين الجميل والمؤثر، وخطر التكلف المسرحي للتأثير على المتفرجين:

فلو أننا استطعنا أن نجعل العاملين بالمسرح يستشعرون معنى هذه الكلمة.. كلمة الجمال.. وستشعرونها على هذا النطاق الكبير الذي كانت تفهم به فيما مضى، لأمكن أن نقول إن يوم البعث المسرحي يوم قريب.. ثم لو أننا استطعنا أن نمحو هذه الكلمة، كلمة "مؤثر" فلا ترددها شفاهنا، لأمكن لهذه الشفاه أن تستبدل بها كلمة "جمال"؛ ونحن عندما نتحدث عن الشيء "المؤثر" فإنما نعني به في المسرح شيئاً ينفذ إلى قلوب الجمهور.. والممثل المتقدم في السن يوصي الممثل الحدث بأن يرفع صوته.. أن "يجهر به"– "اجهر به يا بني– اقذف به إلى أعلى التيا ترو؟!"، وربما كانت هذه نصيحة طيبة أخرى؛ ولكن ما رأيك في أن هذا شيء لم يكن أحد يتعلمه في الخمسمائة أو الستمائة من السنين الأخيرة، ونحن، وأسفاه، لم نتقدم خطوة واحدة خلال هذه المئات من السنين، وهذا هو الذي يحزننا أشد الحزن في شئوننا المسرحية كلها، ولا مراء في أن كل الحركات التي يقوم بها، الممثلون على المسرح، أو الكلمات التي ينطقون بها فيه يجب، أولاً وقبل كل شيء، أن يراها الجمهور بوضوح، وأن يسمعها بوضوح؛ وطبيعي أن كل الحركات التمثيلية التي يأتيها الممثل لغرض مقصود، وكل الكلام الذي يوجه لغرض مقصود كذلك، يجب أن يكون لها طابع مميز ظاهر، حتى يفهمها الجمهور فهما لا لبس فيه ونحن نسلم بهذا كله.. وذاك هو الشأن في الفنون المسرحية جميعاً، بل لن تجد من يعترض عليه في الفنون الأخرى، إلا أنه ليس هو الشيء الوحيد، أو الشيء الضروري الذي يرمي قدامى الممثلين ألا مندوحة من الجهر به في آذان الممثلين الشباب حينما يعتلون خشبة المسرح، ويتعلم

الممثل الحدث من ذلك الكثير من سر المهنة في وقت قصير، وهو يختصر الطريق إلى معرفة حيلها بسليقته، وقد كان القيام بتمثيل هذه الحيل سببا في ابتكار كلمة "مسرحي" أو عمل شيء بطريقة تمثيلية، وفي وسعي أن أكشف عن السبب الذي من أجله يرزخ الممثل الناشئ تحت عبء ثقيل من العقبات منذ اللحظة التي يبدأ فيها عمله المسرحي.. ذاك أنه لم يخصص شطراً من وقته لتحصيل علوم المسرح، أو للتلمذة التمثيلية، قبل الشروع في عمله المسرحي.

معاهد التمثيل، أم مدرسة الحياة؟:

وإني لا أدري إن كنت ممن يحسنون الظن بالمدارس، على أنني أؤمن أشد الإيمان بهذه المدرسة العامة التي يجب أن تتحيها لنا الحياة.. غير أن هناك فرقا شاسعاً بين مدرسة الحياة التي ينشأ فيها الممثل، ومدرسة الحياة التي ينشأ فيها غيره من الفنانين الذين لم يذهبوا إلى المدرسة هم الآخرون، فالمصور الناشئ، أو الموسيقار الناشئ، أو الشاعر الناشئ، أو المهندس الناشئ، أو المثال الناشئ، قد لا يدخل منهم أحد مدرسة طوال حياته، وقد يقضي أحدهم عشر سنين، وهو يخبط في أطراف الأرض– يتعلم هنا ويدرس هناك.. يجري تجاربه ويكدح كدحه دون أن يطلع على تجاربه أحد، أو يشعر بكدحه إنسان.. وهذا هو شأن الممثل الناشئ أيضاً.. فهو قد لا يلتحق بمدرسة، وقد يخبط في الحياة خبط عشواء، وقد يجري تجاربه كما يجريها غيره من الفنانين، ولكن– وهنا فرق ما بينه وبينهم، وهو فرق شاسع– إن كل ما يقوم به من تجارب إنما ينبغي أن يقوم به أمام الملأ، وكل دقيقة من دقائق عمله وإن ضؤلت، من يوم بدئه التمثيل حتى آخر يوم في حياته التعليمية، يجب أن تتم تحت أنظار الناس، ويجب أن تكتوي بنار النقد..

النقد الرفيع:

وإني سأظل طوال حياتي الشاكر الذاكر للنقد الرفيع، وإن أي رجل أمضى في تجربة أي عمل من الأعمال عشر سنوات لينتفع في عمله ذاك أضعافاً مضاعفة إذا أكتوى بنيران النقد.. إنه بذلك يكون قد أعد لنفسه عدتها، إن قوته تكون قد اكتملت.. ويكون على علم بما سوف يواجهه.. إلا أن النقد الذي يتعرض له كل فتى وكل فتاة في السنة الأولى من اضطلاعهما بمثل هذا العمل الضخم، الذي يقدمان عليه بنفس هيابه، لا يكون وبالاً عليهم فحسب، بل إنه لشر مستطير على الفن المسرحي.

وهلم نتصور أنفسنا جديدين كل الجدة على هذا العمل، فها نحن أولاء نتحرق رغبة في الشروع فيه، وها نحن أولاء نوافق بمحض رغبتنا وفي شجاعة عظيمة، على أن يسند إلينا دور بسيط لا يزيد على ثمانية أسطر ولا نظهر على المسرح أكثر من دقائق.. وها نحن أولاء يملأ السرور جوانحنا، وإن كان الهلع يكاد يخلع قلوبنا.. ولنفرض أن الدور ليس ثمانية أسطر وإنما هو عشرون.. فهل تظن أننا نرفض؟ والمطلوب منا أن نظهر على خشبة المسرح ست مرات، فهل تحسب أننا سنطلق ساقينا للريح، ونولي هاربين؟ إننا قد لا نكون ملائكة.. إلا أننا، وأيم الحق، لسنا مغفلين حتى ندع المسرح ونلوذ بأذيال الهرب– إن المسرح ليبدو لنا كأنه جنة، إذن.. على بركة الله!.. وإلا فما بال هذا الناقد الذي يكتب صبيحة اليوم التالي فيقول: "لقد كان شيئاً يدعو إلى الرثاء أن يختار المدير الفني شابا حدثا ليس على شيء من الكفاية ليقوم بمثل هذا الدور الهام!".

على أنني لا ألوم الناقد على قوله هذا، ولا أقول إن كلامه هذا سوف يقضي على فنان عظيم، أو أنه سوف يفت في عضدنا.. إنما الذي أقوله إن

كلامه هذا يبدو من قلة الإنصاف بحيث يحق لنا أن نرد الشر بشر مثله، وذلك بأن نسيء استعمال الفن الصادق الصحيح الذي بدأنا نعشقه، حينما نلجأ إلى التأثير على عواطف نظارتنا مهما كانت الطريقة التي نتبعها لبلوغ تلك الغاية، وها نحن أولاء قد وجه إلينا هذا النقد، بعد أن بذلنا كل ما في وسعنا، وها هم غيرنا وقد وجه إليهم الثناء المستطاب، وهذا أمر لا يمكن أن نصبر عليه أكثر مما صبرنا، فنضطر إلى هجر فننا، ونصنع ما يصنعه غيرنا كي نؤثر في جمهورنا.. والتأثير على الجمهور عمل يأخذ من حياة الممثلين الناشئين مالا يقل عن خمس سنوات يقضونها في نضال حاد ليؤتوا المقدرة على التأثير وليصبحوا "تياترجية" Theatrical– أي يتصنعون في تمثيلهم الحركات المتكلفة.

الممثل الناشئ:

والنقد الرخيص يكسر قلبالممثل الناشئ الذي ربما كان يحاول ما وسعته المحاولة أن يكون فنانا حقيقيا.. إنه نقد يؤدي بهذا الممثل إلى خيانة الفن الذي يحبه، فإياك أن تتأثر بهذا النقد، وخير لك أن يقال عنك أنك فاتر ولا قدرة لك على التأثير، وأن تتقبل النقد الخاطئ بصدر رحب، وفي يقين من يعرف أن الصبر والشمم كفيلان بأن يجعلا العاقبة لك، وأن تتفوق على جميع من حولك، صحيح أن الناقد سوف يقول إنك كنت فاترا (أو عديم التأثير) في لحظة معينة، أو أنك أسأت تمثيل دورك، إذا لم تكن قد وقفت على خشبة المسرح غير ثلاث سنوات أو أربعا أو خمسا، وإذا كنت لا تزال تتحسس طريقك في أناة وبطء، بدلا من أن تستعين بالحيل المسرحية تتعجل بها الرفعة في عين الناس، والنقاد محقون كل الحق في قولهم ذاك، وهم يصيبون كبد الحقيقة بالذي يقولون، ويجب أن يسرك هذا، إلا أنهم يغفلون–

بدون وعي- عن حقيقة أخرى، أعظم وأجل خطرا- وذاك أنه- كلما أجاد الفنان أساء الممثل.

وعلى هذا، فلنكن شجعاناً، ولتداوم، كما ذكرت لك في أول هذا الحديث، على أن تظل ممثلًا، حتى ينفذ صبرك.. حتى تشعر أنك على وشك أن تيأس.. ثم اقفز برشاقة جانبا.. لتكون في منصب مدير المسرح.. وهنا.. ستكون في منصب أحسن، إن لم يكن أحسن بكثير، كما أشرت إلى ذلك آنفا، لأنك بهذا تقترب من النقطة التي تقف عندها ربة المسرح (وإن كنت أعرف أنها تقف فيها غافية!).. وسيكون كل ما هو مؤثر من مناظرك وإخراجاك وأزيائك وما إلى ذلك هو بطبيعة الحال أكثر هذه الأشياء كلفة وتصنعا، إلا أن التقاليد هنا ليست بالغة القوة، وهنا- لا غير- ستجد شيئاً يمكنك أن تتكل عليه.

الناقد والمخرج:

والناقد ليس أكثر تسامحا مع المخرج، إلا أنه لسبب ما، أقل ميلًا إلى استعماله كلمة "مؤثر" معه، والظاهر أن معلوماته عن جمال الأشياء التي تدخل في اختصاص المخرج، وقبحها، وأفسح مجالاً من معلوماته عن الأشياء التي تخص الممثل، وقد تكون تقاليد فن النقد هي التي تسمح له بذلك، لأن الإخراج كما نفهمه اليوم، ليس إلا تطوراً طريفا من تطورات المسرح، والناقد هنا أكثر حرية في أن يقول ما يشاء، على أنك حينما تصبح مديرا للمسرح لن تظهر شخصيا على المسرح كل مساء، ولهذا فأي شيء يكتبه النقاد عن عملك لا يمكن أن تعده نقدا موجها إلى شخصك.

الأضواء الصناعية:

وقد فكرت في أن أذكر لك هنا شيئا عن منافع الأضواء الصناعية، ولكنك تستطيع أن تطبق ما ذكرته لك عن المناظر والأزياء على هذا النوع من فروع الفن المسرحي هو الآخر، ولن يكون حديثي إليك عن الأدوات التي يستعملونها، وكيف يستعملونها كي يحصلوا علة نتائج بديعة.. لن يكون حديثي هذا حديثا عمليا كما أشتهي أن يكون، أما إن كنت قد أوتيت من الذكاء ما تستطيع به أن تبتكر المناظر والأزياء التي حدثتك عنها، فإنك سرعان ما تكشف لنفسك طريق استعمال الأضواء الصناعية التي تتاح لنا وسائلها في المسرح.

حذار من الهواة:

ولتسمح لي الآن، وقبل أن ننتقل من المسرح إلى أمور أخرى أكثر أهمية، أن أزجي إليك آخر وصاياي.. وتلك هي: ألا تصغى إلى هاوٍ مطلقا إذا حزبك أمر من أمور المسرح، وخير لك أن تستشير أيما رجل من رجال المسرح حتى لو كان هذا الرجل هو الشخص المنوط به إلباس الممثلين ملابسهم! وذلك لأن مسرحنا قد ابتلى ببعض المصورين وبعض الكتاب وبعض الموسيقيين الذين يتخذون منه لونا من ألوان اللهو فهم لا يفكرون فيه إلا بعد أن يكون هو قد استغنى عنهم وعن تفكيرهم.

فوصيتي لك ألا تأبه بما يقولون أو يصنعون، لأن أي عامل من عمال المسرح العاديين يعرف عن المسرح أكثر مما يعرف هؤلاء الهواة؛ ولقد كان المصورون يحاولون في الأيام الأخيرة القيام بغزوة هينة في عالم المسرح، والمصورون رجال ذوو قدرة ذهنية كبيرة، ولهم إلمام تام بالنظريات البديعة،

نظريات الفن القديمة الجميلة التي يعرف كل فنان كيف يستخدمها على أحسن وجوهها في فنه الخاص تمثيلا حسنا.. أما في المسرح.. فلشد ما تصبح هذه النظريات تكلفا مطلقا، ولا مراء في أن الشخص الذي يكون قد قضى خمس عشرة أو عشرين سنة من حياته وهو يصور بالألوان الزيتية على لوحات مسطحة، أو ناقشنا على النحاس، أو حافرا على الخشب، هذا الشخص جدير بأن يعطينا شيئا تصويريا، فيه سمات الأشياء التصويرية، ثم لا نجد فيه شيئا غير ذلك، وهذا هو الشأن مع الموسيقيين، فهم يعطوننا الأشياء الأدبية.. وهذه الأشياء كلها حرية بأن تكون أشياء شائقة بديعة المنظر، إلا أنها، وأسفاه، بعيدة كل البعد عما يتصل بالفنون المسرحية، فإياك وهؤلاء الفنانين؛ لأنك تستطيع أن تمضي في عملك، دون أن تسألهم عونا، فإذا احتجت يوما إلى هذا العون، فلسوف تنتهي بك الحال إلى أن تصبح هاويا أنت نفسك، وإذا صادف أن أراد أحد منهم محادثتك عن المسرح، فاحرص على سؤاله عن المدة التي اشتغل فيها بالمسرح بالفعل، قبل أن تضيع أية لحظة من وقتك في الإنصات إلى نظرياته غير العملية.

وبما أني قصرت آخر وصاياي لك على هؤلاء، فلأقصر آخر كلمة لي في هذا الموضوع على عملهم.. فعملهم جميل غاية الجمال، ولقد وجدوا لهذا العمل قوانين فالتزموها غاية الالتزام، ولقد تجردوا عن جميع آمالهم المادية في سبيل غايتهم القصوى التي لا غاية لهم سواها، وهي بحثهم عن الجمال، فإن شق عليك فهم الطبيعة، فاقصد من فورك إلى هؤلاء الأشخاص.. وأعني مشاهدة أعمالهم الفنية، فلسوف ينتشلك ذلك من كل المصاعب، لن أعمالهم هي أحسن الأعمال في الوجود، وأملاؤها بالحكمة!!

أملنا في المستقبل

وبودي الآن أن أذهب بك إلى ما وراء هذه الإدارة المسرحية التي كنت أتحدث إليك عنها؛ لكي أكشف لك عن أمور أعظم، وهي في رأيي مئونتك في المستقبل.

ولقد ختمت حديثي معك بالتكلم عن شئون المسرح كلاما صريحا، وآمل أن تنقضي سنوات عملك ممثلا، ومديرًا مسرحيا، ومصمما للمناظر، ومخرجا، دون أن يعترضك ما يعكر عليك صفوك، إذا أردت أن تؤدي عملك في هذه الأطوار كلها أداء ناجحا، فعليك في أطوار تلمذتك، أن تتمسك دائما برأيك، وأن تصر عليه فيما بينك وبين نفسك، ثم تذكر فوق هذا أنني لا أنتظر أن تأخذ برايي وأن تنحاز إليه علانية، فإن فعلت هذا أضعفت مركزك وقللت من قيمة هذا الوقت الذي تنفقه في التدريب والاستعداد، وأنا لا يهمني أن يقتنع الناس باعتقادك فيما أقروه لك من نظريات أو تطبيقات عملية، أما الذي يهمني أكبر الاهتمام فهو اقتناعك أنت بهذه النظريات والتطبيقات اقتناعا جازما، ولكي لا يعترض سبيلك شيء مما لا أود لك أن يجر عليك سواء، فما عليك إلا أن تجعل آراءنا هذه سرا بيننا، وحاول أن تقنع الناس بآرائي، ثم لا تخرج نفسك بمواجهة الفصل من العمل إذا خيرت بينه وبين إنكار معتقداتنا المتبادلة، وفضلا عن هذا، فليس ثمة ما يدعو إلى الوقوف هذا الموقف؛ وكم من مرة نالني نصيبي الضخم من الصدمات بسبب المجاهرة بآرائي في سبيل ما أعتقد أنه الحق من هذا العمل، وأنا مستعد دائما أن أنال المزيد من ذلك إذا لم تتجشم أنت إلا التقدم لاقتطف الثمرة متخذا

مني دريئتك، وسأجد في هذه اللعبة تسلية لي، لأنها في الحقيقة تضم النخبة الممتازة من عناصر التسلية، وسيكون ذلك جزائي، ولا يغب عنك أننا نهاجم وحشا.. عدوًّا بالغ القوة الضاري الحيلة: فإذا أردت التفاهم معي، فليكن هذا التفاهم بتلك الطريقة السرية التي تبز اللاسلكي، ولن يعجزني أن أفهم عنك بواسطتها.

فإذا فرغت من تلمذتك، في مدى ست أو عشر سنوات، فلن تكون بك حاجة إلى هذا الإسرار بعد، لأنك ستكون قد أصبحت صالحا للعمل جهرة، وستبسط لواءك بدورك، لأنك ستكون مرابطا عند حدود مملكتك، التي أوشك أن أتحدث إليك عنها.

التشخيص والتمثيل والإيحاء:

وإليك إذن ما وعدت أن أضعه بين يديك في أول هذا الحديث، وأنت الآن صالح لتلقي تلك الرسالة، لأنك قضيت مرحلة التلمذة دون أن تنغمس في حمأة التمثيل التجاري، ولو لم تنزه نفسك عنه لما كان في وسعك حتى أن تراها، ولن يخيفني أن تتلقف أيد أخرى ما سوف أقوله الآن؛ لأن ما سوف أقوله الآن، لا يراه، ولا يحسه إلا من مر بمثل تلمذتك.. ولقد كان عملك هذا بادى الرأي انتحالا (تشخيصا) للشخصيات (Impersonation)، ثم انتقلت من ذلك إلى طريقة تمثيل تلك الشخصيات (Representation) وهـ أنتذا الآن تتقدم نحو مرحلة الوحي.. وحينما كنت في مرحلتي انتحال الشخصيات وكيفية تقديمها كنت تستخدم هذه المواد التي تستخدم في المسرح دائما.. أعني.. الجسم الإنساني ممثلا في الممثلين، والكلام ممثلا في الشاعر على لسان الممثل، والعالم المرئي ممثلا في المنظر، وما عليك الآن إلا أن توحي عن الأشياء غير المنظورة بواسطة الحركة.. والأشياء غير

المنظورة هي هذه الأشياء التي تُرى خلال العين، ليس بالعين نفسها، الأشياء التي لا ترى إلا بواسطة هذه القوة العجيبة الإلهية التي تنطوي عليها الحركة.

وثمة شيء لم يتعلم الإنسان كيف يسيطر عليه بعد؛ شيء لم يدر في روع الإنسان، كان ينتظر أن يُقدم عليه بنفس تواقة، وهو وإن كان خافيا عنه إلا أنه كان معه دائما.. و يا الله ما كان أجل شأنه في جاذبيته، وما كان أسرعه حين يثني.. شيء لم يكن ينتظر إلا أن يُقبل عليه الأخيار من الناس، وكان هو على أهبة الاستعداد لكي يحلق معهم فيما وراء هذا الكوكب من معارج– هذا الشيء هو الحركة.

الحركة: أهم ما يجب أن يفهمه الممثل ويعني بدراسته:

إن الرأي الذي يزعم أنه من غير المستطاع إظهار الحقائق إلا بوساطة الكلام لرأي شائع إلى حد ما.. ولقد كان حكماء الصين أنفسهم يزعمون أن "الحقائق الروحية عميقة شاسعة، شريفة شرفا يبلغ حد الكمال.. إلا أنها عسيرة على الأفهام، وقد يكون من المستحيل شرح تعاليمها بوسيلة غير وسيلة الكلام، ولا يمكن الكشف عن كيانها بغير الرؤيا.. فالكلمات تشرح قانون الجمع بين عددي اثنين وستة، والتصاوير توضح العلاقة بين رقمي الأربعة والثمانية.. أ فليست عميقة إذن ولا نهائية كالفضاء، وجميلة هذا الجمال الذي لا يضارعه جمال؟".

ولكن.. ما بال هذا الشيء الكامل الجميل الثاوي في الفضاء.. والذي نسميه الحركة؟.. لقد اشتققنا من الصوت تلك الأعجوبة.. بل أعجوبة الأعاجيب التي نسميها الموسيقى!.. الموسيقى التي يمكن أن نتحدث عنها كما كان "القديس بولس" يتحدث عن المحبة.. إنها محبة كلها.. إنها كل ما

يمكن للمحبة الصادقة أن تكون!.. الموسيقى التي يتسع صدرها لكل شيء، وهي مع ذاك رحيمة حنون، ولا تطغى ولا تستكبر، ولا تخرج عن الجادة، تؤمن بكل شيء، وتأمل كل شيء- فيا لنبلها الذي ليس له نهاية!..

وإذا كان الفضاء هو تلك السموات التي تسبح فيها الحركة، فالحركة هي تلك السموات التي تسبح فيها الموسيقى.. وأحب أن نتذكر أن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة.. حتى الموسيقى، ويودي ألا يغيب عن بالنا أن الله سبحانه قد عقد لنا مناط الشرف حينما جعل إلينا مناط القوة العليا- ألا وهي الحركة؛ وذاك أنك ترى مقدار ارتباط المسرح (حتى المسرح المضطرب الموحش) بهذه القوة، إن مسارح البلاد جميعا، شرقيها وغربيها، قد نشأت (وإن تكن نشأت انحلالية) عن الحركة، حركة الجسم الإنساني، ونحن نعرف هذا معرفة جيدة، فقد ورد أنه قبل أن يضطلع المخلوق الإنساني بتلك المسئولية الخطيرة.. مسئولية استعمال جسمه هو، كآلة لابد أن يتجلى فيها جماله.. كان ثمة جنس آخر أوفر عقلا، يستعمل وسائل أخرى لإظهار هذا الجمال.

الرقص وحركة الجسم:

لقد كان الراقص في أقدم العصور كاهنا أو كاهنة، ولم يكن قط كاهنا منقبض النفس كاسف البال- ثم لم يلبث أن انحط فأصبح شيئا أشبه بالبهلول (البهلوان!).

ثم انتهى به الأمر إلى القيام بوظيفة راقص البالية.. ثم ظهر الممثل باشتراك الرقص مع الإنشاد، ولست أعتقد أن نهضة الفنون المسرحية القديمة قامت بقيام نهضة الرقص، لأني لا أرى أن الرقص المثالي هو الأداة الكاملة

للتعبير عن كل ما هو أسمى ما تصل إليه الحركة.. فالراقص المثالي، سواء كان ذكرا أو أنثى، قادر على التعبير عن الشيء الكثير مما يكمن في الطبيعة البشرية من قوة وعظمة، بما في جسمه من قوة ورقة، إلا أنه أعجز من أن يعبر عنها جميعا، بل هو أعجز من أن يعبر عن جزء من ألف جزء منها.. وينطبق هذا على الراقص، وعلى جميع أولئك الذين يتخذون من جسومهم أداة لذلك التعبير.. وإنه لمما يدعو إلى الأسف أن يأبى الجسم الإنساني أن يكون أداة حتى للذهن الذي يتخذ من ذلك الجسم مثوى له.. لقد ثار أولاد لوس **Los**، ولا يزالون يثورون، على أبيهم.. لقد عبثت أمزجتنا عبثا لا رحمة فيه بوحدة طبيعتنا القديمة الإلهية وتوازنها الإلهي، واستدارتها الفذة، ولم تعد الغريزة بمستطيعة بعدُ أن ترسم المربع أو تخط الدائرة على الحائط الرمادي الذي أمامها، إلا أننا، نستطيع، بلفتة يكون لها معناها، إثارة نفوسنا مرة أخرى كي تسلك طريقا جديدا، دون أن تصحبها فيه جسومنا، فلا تلبث أن تسترد ما فاتها من ذاك جميعاً، وهذه حقيقة لا أعرضها هنا للبحث.. ثم هي حقيقة لا تقلل من هذا الجمال الذي يسري من ألطف المغنين إلى ألطف الراقصين في جميع العصور.

وعندي أن في الإنسان دائما شيئا هو به أليق، وذلك حينما يبتكر آلة خارجة عن شخصه، ليترجم بها عن رسالته، وإني لأعجب بالأرغُن والطنبور والناي أكثر مما أعجب بصوت الإنسان حينما يتخذ منه آلة مثل هذه الآلات، وإني ليغمرني شعور بالإعجاب والاستصواب حينما أرى آلة صنعها الإنسان ليطير بها، أكثر مما أرى إنسانا ألصق بنفسه جناحي طائر.. وذلك لأن الإنسان لا يستطيع أن يأتي من الأمور إلا أتفهها إذا كان جسمه هو عدته إلى ما يريد.. في حين أنه يستطيع أن يتخيل ويخترع ما يجعله سيد كل شيء..

كيف كان آدم يتحرك وهو في الجنة؟:

وأنا لا أؤمن مطلقا بالسحر الكامن في الإنسان، بل لا أؤمن إلا بسحره الصادر عن جسده؛ ويبدو لي أنه يجب ألا ننسى أننا من أهل فترة ما بعد سقوط آدم، ولا من أهل ما قبلها؛ وفي مقدوري على الأقل أن أستخلص من تلك القصة القديمة إشارة ذات مغزى.. وهي وإن لم تزد على أنها ربما كانت قصة، فأنا أحس فيما بيني وبين نفسي، أنها قصة الحقة التي قصد بها وجه الفنان.. وإن في وسعنا أن نرى بعين العقل، وفي تلك الفترة العظيمة السابقة لهذا الحادث، ما كان عليه شخص الإنسان من ذاك الكمال المطلق، حتى لم يكن يكلفه الطيران شيئا إلا أن يرغب فيه، وحينما كان مجرد رغبته في شيء مما نسميه نحن مستحيلا كافيا لتحقيقه، بل إنه ليخيل لنا أن نرى الإنسان طائرا في أجواز السماء، أو غائصا في أعماق الماء، دون أن تناله من ذاك بأساء.. بل نحن نراه بدون هذه الملابس السخيفة.. لا يشكو ظمأ ولا مسغبة.. أما اليوم.. فما دمنا قد أدركنا أن هذا الإنسان الإلهي الكامل قد تزايل، وأصبح أثرا بعد عين، فينبغي أن نوقن أن الإنسان لن يتبجح فيجهر بأن شخصه هو الوسيلة التامة المناسبة للتعبير عن الفكرة التامة.

ولهذا لابد من أن ننفي من أذهاننا كل فكرة ترمي إلى استخدام الجسم الإنساني أداة يجب استعمالها للترجمة عما نسميه الحركة.. ولسوف نكون أقدر على أداء مهمتنا إذا تخلينا عن هذه الفكرة، ولن نضيع وقتنا، ولن نفرط في أفهامنا وراء أمل كاذب، ومع ذلك، لن نستطيع أن نجزم بما يمكن أن يسمى به هذا الفن في المستقبل، بيد أننا نخطئ إذا ولينا وجوهنا شطر الصين أو الهند أو اليونان لنبحث له عن اسم من الأسماء، فبحسبنا ما في لغتنا (الإنجليزية) من أسماء، وبوسعنا أن نشيع هذا الاسم (الإنجليزي) فب لغات

الأرض جميعا؛ فلقد كتبت في هذا الموضوع في كل مكان ذهبت إليه، وسأظل أكتب فيه كما أحسه ويختلط بدمي، وستقرأ أنت ما أكتب من حين إلى آخر، ولكني لن أزيل عنك تلك المشقة التي ستكون مصدر سرورك؛ لأني أرغب في أن أدع كل شيء مفتوحا على مصراعيه للأشهاد، وألا أضع قواعد محددة عن الطرق والوسائل التي تؤدي بها هذه الحركات، ودعني أحدثك عن ذلك فحسب، فلقد فكرت في أداة لهذا الغرض، وشرعت في صنعها، وفي نيتي أن أغامر في البحث عن الجمال عن طريق هذه الأداة.. وأني لي أن أعلم إن كان هذا في مقدوري؟!

ولهذا، كيف يمكنني أن أقطع لك برأي في القواعد الأولى التي ينبغي لك أن تتعلمها؟ ولن يكون في وسعي أن أصل إلى نتائج نهائية، إذا سرت وحدي، ولم يعاونني أحد؛ لأن اكتشاف كل ألوان الجمال الكامنة في هذا المصدر العظيم.. الجديد من الفنانين الذين تنتسب إليهم سوف يفتقر إلى قوى هذا الجيل جميعا، وعندما أكون قد أتممت إنشاء أداتي، وتركتها لُتجري أولى تجاربها، فإني أحرص على أن يصنع غيري أدوات تشبهها، وعلى ضوء القواعد الأساسية التي بنيتها عليها ستظهر في العالم بمرور الزمن أداة أحسن منها.

وإني لأسترشد في صنع أداتي بأبسط الأفكار وأولاها.. هذه الأفكار التي أستطيع رؤيتها في الحركة، أما ألوان الجمال الدقيقة المعقدة التي تشتمل عليها الحركة بصورتها التي نراها في الطبيعة، فإني لا أجرؤ على التفكير فيها، ولا يدور في خلدي مطلقا أنني مستطيع أن يداعبني الأمل يوما بالاقتراب من هذه الأوان، ومع ذاك فهذا لا يوئسني من محاولة دراسة عدد من أسهل هذه الحركات وأيسرها وأقلها تعقيدًا.. وأعني بهذه التي تبدو لي أنها أبسط

الحركات، تلك التي أحسب أنني أفهمها.. وبعد أن أكون قد ابتعثت نشاط هذه، أحسب أنني سوف أتمكن من الاستمرار في ابتعاث النشاط في الحركات التي تشبهها، إلا أنني أشعر كل الشعور أنها لا تحتوي إلا على أبسط الأوزان.. أما الحركات العظمى فلن تصل إليها أيدينا بعد.. بلى.. ولا بعد آلاف من السنين، لكنها حين تأتي، ستبعد عنا السقم.. لأننا سوف نكون إلى التوازن أقرب منا في أي وقت مضى.

أقسام الحركة:

وأحسب أن من الممكن تقسيم الحركة قسمين متميزين.. حركة الأثنين والأربعة.. وهي الحركة المربعة، وحركة الواحد والثلاثة.. وهي الحركة الدائرية، وثمة دائما ذلك الذي يكون مذكرا في الحركة المربعة، كما يوجد دائما ذلك الذي يكون مؤنثا في الحركة الدائرية؛ ويبدو لي أننا لن نكتشف الحركة التامة الكاملة قبل أن تستسلم الروح الأنثى، وتذهب مع الذكر في بحثه عن هذا الكنز العظيم، أو أنا، على الأقل، أحب أن افترض هذا كله..

وأحب أن أفترض أن هذا الفن الذي سوف يصدر عن الحركة سيكون العقيدة الأولى والنهائية للعالم أجمع، وأحب أن أفترض أن الرجال والنساء سينجزون هذا العمل معا لأول مرة في هذا العالم.. ف يا الله كم يكون هذا العمل نصرا، وكم يكون جميلا: ولما كانت هذه بداية جديدة، فلسوف ينظر إليها رجال القرون المقبلة ونساؤها، على أنها شيء من الأشياء الممكنة العظمى.. ففي الرجال والنساء معنى من معاني الحركة أعظم من أنغام الموسيقى، فهل يمكن أن تتحقق هذه الفكرة التي تطرأ على بالي الآن، فتزدهر يوما من أيام المستقبل بما تقدمه المرأة لنا من مساعدة. أو يكون مما كتب على الرجل كما هو دأبه، دائما، أن ينهض وحده بهذه الشئون؟ أليس

الموسيقار ذكرا؟ أليس البناء ذكرا؟.. ومثلهما المصور.. والشاعر!

ولكن.. على رسلك.. فها هي ذي فرصة لتغيير هذا كله.. إلا أنني لا أستطيع أن أتابع هنا هذه الأفكار أكثر مما تابعت، بل لن تستطيع أنت أن تفعل.

فلتأخذ الآن في تنفيذ فكرة اختراع الأداة التي تستطيع بوساطتها إيجاد هذه الحركة وجعلها تظهر أمامنا، وعندما تكون قد بلغت هذه النقطة من نقط التطور، فلن يكون ثمة ما يدعوك إلى الخوف من ستر مشاعرك، أو إخفاء رأيك.. بل ربما تقدمت ثم شاركتني في بحثي، ولن تكون من الثائرين على المسرح؛ لأنك ستكون قد سموت على المسرح، وولجت في شيء وراءه، وربما تتبع في بحثك طريقة علمية قد تسفر عن نتائج عظيمة القيمة.. وهكذا ينبغي أن يكون ثمة مائة طريق مؤدية إلى هذه النقطة، وليس مجرد طريق واحد، ولا يمكن أن يُضار تنفيذ هذه الفكرة بأي بيانات علمية من كل ما يمكنك العثور عليه.

والآن؟ هل ترى من قيمة لهذا الشيء الذي زودتك به؟ إن كنت لا ترى له قيمة أول الأمر فستراها بالتدريج، لأني لم أكن أنتظر أن يفهمني مائة أو خمسون.. لا.. بل، ولا عشرة.. ولكني كنت أطمع في أن يفهمني واحد.. واحد.. فقط.. وسيكون هذا محتملا إن كان في الإمكان.. وسيفهم هذا الواحد أنني أكتب هنا عن أشياء تتناول العصر الذي نعيش فيه.. وتتناول الغد، والمستقبل.. وسوف يحاذر هذا الواحد ألا يخلط بين تلكك الفترات الثلاث المنفصلة.

وأنا أؤمن بكل من تلك الفترات، وبضرورة التمرس بالتجربة التي تتحها كل منها.

وأنا أؤمن بالزمن الذي سوف في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة، وبدون استعمال الممثلين.. ولكني أؤمن كذلك بضرورة العمل اليومي في الظروف المهيأة لنا اليوم.

وكلمة "اليوم" كلمة طيبة، وكلمة "الغد" كلمة طيبة، وكلمتا "في المستقبل" كلمتان قدسيتان– إلا أن الكلمة التي تربط كل هذه الكلمات هي كلمة أكثر كمالا منها جميعا؛ إنها هذه الكلمة التي توازن بينها كلها: الغاية!

الممثل ومسرح الدمى

أهدي هذا الفصل، مع خالص الود، إلى صديقي الحميمين دي فوس
وألكسندر هفستي

"لكي ننقذ المسرح ينبغي أن نجعله أنقاضا.. ينبغي أن يقضى الطاعون على جميع الممثلين والممثلات.. إنهم يجعلون الفن مستحيلا".

إليونوراديوز في كتاب: "دراسات في الفنون السبعة" في طبعة آرثر سيمنز كونستييل ١٩٠٠

هل التمثيل فن؟.. وهل الممثل فنان؟:

لقد كان الجدل ينشب دائما حول ما إذا كان التمثيل فنا أو ليس بفن، ولهذا كانوا يتساءلون عما إذا كان الممثل فنانا أو غير فنان، وليس لدينا إلا ما ندر، مما يدل على أن هذا الموضوع قد شغل بال قادة الفكر في أية حقبة من الزمان، وإن كان ثمة الكثير من الأدلة على أنهم لو أرادوا أن يعيروا هذه المسألة ما كانوا يعيرونه مسائلهم ذات الخطر من اهتمام، لطبقوا عليها نفس طريقتهم في البحث، وهي الطريقة التي اعتادوا تطبيقها حينما يتناولون فنون الموسيقى والشعر والمعمار والنحت والتصوير.

على أن محاورات كثيرة حامية قد احتدمت في دوائر معينة حول هذا الأمر، وكان من النادر جدا أن نجد الذين اشتركوا في الجدل حوله من الممثلين؛ بل كان من النادر جدا أن تجد فيهم أحدا من رجال المسرح على الإطلاق، وقد برهنوا جميعا على أنهم لم يكونوا منطقيين في محاولاتهم، أنهم لا يدرون إلا التافه القليل عن هذا الموضوع.

الذين يهاجمون التمثيل والممثلين:

ولقد كانت المجادلات التي تنكر على التمثيل أن يكون فنا، وعلى الممثل أن يكون فنانا، مجادلات ظالمة جدا، وشخصية في ازدرائها للمثل بوجه عام، حتى لأظن أن الممثلين لم يهتموا، لهذا السبب، بالمشاركة فيها؛ وهكذا تنشب بانتظام تلك الحملة التي تتجدد كل ثلاثة أشهر في كل موسم من مواسم التمثيل للغض من الممثل ومن مهنته.. وهي الحملة التي تنتهي دائما بانسحاب العدو، وقد جرت العادة بأن تتألف صفوف الأعداء من الأدباء وأدعياء الأرستقراطية، وهم يقومون بتلك الحملة لحاجة في أنفسهم، متذرعين في ذلك إما بأنهم من رواد دور التمثيل الذين لم ينقطعوا عن شهود مسرحياتها طول حياتهم، وإما بأنهم لم يتوجهوا قط إلى مسرح من المسارح لمشاهدة رواية تمثيلية! ولقد تتبعت هذه الحملات المنتظمة الموسم بعد الموسم، ويبدو أن منشأها في معظم الأحيان حدة الطباع أو سخائم الصدور أو الخيلاء والغرور، لأنها حملات غير منطقية من أولها إلى آخرها؛ ومما لا يجمل أن تشن مثل هذه الحملات المتجنية على الممثل أو على مهنته، ولست أرمي هنا إلى الاشتراك في مثل هذا الجدل؛ بل مجرد ما أرجوه هو أن أضع بين يدي القارئ ما أظن أنه الحقائق السليمة لقضية غريبة.

ويقيني أن هذه الحقائق لا تثير نزاعا مهما يكن نوعه.

فالتمثيل ليس فنا، ولهذا كان من الخطل التحدث عن الممثل بوصفه فنانا؛ وذلك أن الحادثة الطارئة[1] عدو من أعداء الفنان.. والفن هو النقيض

---

[1] المقصود بالحادثة الطارئة هنا تلك الحوادث اليومية التي تقع في الحياة الواقعية– والمؤلف من أعداء المذهبين الواقعي والطبيعي.

الحقيقي لمباءة الأبالسة؛ ومباءة الأبالسة تتكون من تمشج طوارئ كثيرة (من الحياة الواقعية) بعضها ببعض، أما الفن فليس يتأتى إلا عن رؤية وقصد؛ ولهذا كان من الجلي أننا إذا أردنا أن ننجز عملا من أعمال الفن، لم يمكنا أن ننجزه إلا من تلك المواد التي في وسعنا أن ندخلها في تقديرنا، والإنسان ليس واحدا من هذه المواد.

العاطفة صديقة لجميع الفنانين.. عدوة للمثل وحده:

وطبيعة الإنسان تميل بكليتها نحو الحرية، وهو لهذا السبب يحمل الدليل في شخصه على أنه لا فائدة فيه، إذا قصد أن يكون شخصه ذاك مادة من مواد المسرح؛ وفي المسارح الحديثة، حيث تستخدم جسوم الرجال والنساء بوصفها كل مادة هذه المسارح، نرى أن جميع ما يعرض فيها ذو طبيعة طارئة، فحركات جسم الممثل، وتعبيرات وجهه، ونغمات صوته.. كل أولئك نراه تحت رحمة رياح عواطفه.. تلك الرياح التي لابد أن تهب إلى الأبد حول الفنان، تتحرك دون أن تخل بتوازنه، أما الممثل فالعاطفة تتملك زمامه.. إنها تستولى على أطرافه فتحركها حيثما تريد، فهو رهن مشيئتها وطوع أوامرها.. إنه يتحرك كما يتحرك النائم الذي استولى عليه الكابوس، أو كما يتحرك المذهوب به، يتخلجُ هنا ثم يتخلج هنا؛ فرأسه وذراعاه، وقدماه إن لم تكن خارجة عن سيطرته خروجا تاما، تكون ضعيفة ضعفا لا تستطيع معه أن تقف بسبيل هذا السيل العرم من انفعالاته، وقد تخونه في أية لحظة.

العاطفة تغلب العقل، ولهذا يفشل الممثل:

ولن يجديه أن يحاول إقناع نفسه بنفسه؛ فهو يلقى إلى الريح بتوجيهات من هاملت الهادئة (أعني توجيهات الرجل الذي يحلم، لا توجيهات الرجل

المنطقي) لأن أطرافه تأبى المرة بعد المرة أن تطيع عقله في اللحظة التي تحمي فيها العاطفة، بينما يذهب العقل طول الوقت في خلق الحرارة التي سوف تشعل النار في تلك العواطف، وما يقال في حركته يقال في تعبيرات وجهه، فالعقل يناضل، ثم ينتصر هنيه في تحريك العينين، أو عضلات الوجه حيثما يريد؛ وبينما العقل يسيطر على الوجه، وللحظات قليلة، إذا بالعاطفة التي رفع عمل العقل من حرارتها تقذف به جانبا فجأة، ثم يسيطر الانفعال في الحال، وفي سرعة البرق، على تعبيرات وجه الممثل، وذلك قبل أن يتسع الوقت للعقل لكي يصرخ ويحتج، فترى هذا الوجه يتقلص ويتغير ويختلج ويربد، لأن العاطفة تطارده.. العاطفة التي تستولى على جبين الممثل وعلى ما بين عينيه، وما أسفل ذلك إلى الفم؛ فإذا كان هذا، رأيته تحت رحمة العاطفة بقضه وقضيضه، وسمعته يهتف بها: "اصنعي بي ما تشائين!" ثم ينطلق تعبيره في ثورة جامحة ها هنا وها هنا.. ثم انظر ماذا ترى؟!.. هراء في هراء!

العاطفة تتلف صوت الممثل:

وشأنه في صوته هو شأنه في حركاته، فالعاطفة تشرخ صوت الممثل.. إنها تميل الصوت إلى جانبها لتساهم في المؤامرة ضد العقل.. والعاطفة تؤثر في صوت الممثل في فيصور لنا صوته حينئذ عاطفة غير متوافقة؛ ومما لا فائدة فيه قولنا إن العاطفة هي روح الآلهة، وإنها بالضبط هي الهدف الذي يسعى الممثل لبلوغه.. وقبل كل شيء نحب أن نقول إن هذا ليس صحيحا، وحتى لو كان حقا كل الحق، فكل عاطفة ناشزة، وكل إحساس عابر، لا يمكن أن تكون لها قيمة، ولهذا نرى أن عقل الممثل أقل عنفرانا من عاطفته؛ لأن العاطفة قادرة على أن تكسب العقل إلى جانبها ليعاونها على تحطيم ما كان العقل قمينا أن يبلغه، وعندما يصير العقل عبدا للعاطفة كان هذا مستلزما

وقوع حادثة **Accident** الطارئة باستمرار، وعلى هذا فقد وصلنا إلى هذه النقطة: إن العاطفة هي الدافع الذي يخلق أولا.. ثم.. بهدم ثانية! والفن، كما ذكرنا، لا يمكن أن يسمح بالحوادث الطارئة، وذاك الذي يقدمه الممثل إلينا ليس فنا إذن.. بل هو عدد من الاعترافات العارضة، ولم يكن الجسم الإنساني في بادئ، الأمر يُستخدم مادة في فن المسرح، ولم تكن عواطف الرجال والنساء معدودة في بادئ الأمر أيضا مما يليق عرضه على أنظار الجماهير التي كان يثيرها شهود صراع بين فيل ونمر في الحلبة أكثر مما يثيرها شهود تلك العواطف، فالصراع الوحشي الحاد بين الفيل والنمر، يمدنا بكل المثيرات التي يمكننا الحصول عليها من المسرح الحديث، بل هو يمكنه أن يمدنا بها خالصة غير مشوبة، مثل هذا الصراع ليس مشهدا وحشيا، بل هو أكثر رقة، بل أكثر إنسانية؛ لأنه ليس ثمة شيء أكثر إفظاع من أن نطلق سراح عدد من الرجال والنساء لكي يعرضوا علينا ما يأبى الفنانون عرضه إلا من وراء حجاب، وفي الوضع الذي تخلقه ألبابهم؛ أما كيف أمكن للإنسان أن يستجيب للإغراء، فيحتل نفس المكانة التي كان يشغلها الحيوان حتى ذلك الوقت، فأمر ليس من الصعب تفسيره.

مأساة المؤلف والممثل:

لقد يقابل الرجل الذي آتاه الله من العلم نصيبا أوفى، الرجل الذي آتاه الله من تغير المزاج نصيبا أوفر فيحدثه كهذا الحديث: "إن لك لمحيا أنيقا بالغاً حد الأناقة، لله ما أرشق حركاتك! وصوتك! إنه أشبه بهديل البلابل.. ثم عيناك! لله ما أروع بريقهما! ولله ما أكرم الأثر الذي تتركه أنت في مشاهديك! إنك تبدو كأحد الآلهة في أكثر مواقفك! وأحسب أن الناس جميعا كان ينبغي لهم أن يشيدوا بهذه العجائب التي اجتمعت فيك! وسأكتب لك بضع كلمات

تتوجه بها إلى الناس، وستقف أمامهم تلقي عليهم كلماتي بالطريقة التي تحلو لك، ويقيني أن هذا هو عين الصواب".

ويجيب رجل المزاج المتغير: "ناشدتك الله هل هذا صحيح؟ هل يخيل إليك كأنما أنا إله؟ لم تدر في خلدي أن أؤثر فيهم الأثر الذي قد ينفعهم؟ وأن في طوقي أن أملأ قلوبهم حماسة؟.. ويقول رجل العقل اللبيب: "كلا كلا، وألف مرة كلا.. إنك لن تستطيع أبداً أن تصنع هذا بمجرد الظهور فحسب، ولكن إذا كان لديك ما تقوله لهم فلا مراء في أنك سوف تترك فيهم أثرا عظيما".

ويجيب الآخر: "أحسب أنني سوف أجد شيئاً من الصعوبة في إلقاء كلماتك، وأيسر عليّ أن أظهر أمامهم فحسب، ثم أقول شيئا ما.. شيئاً لا تكلف فيه ولا صنعة.. نحو: تحياتي لكم جميعا! أشعر أنني سوف أستطيع أن أظهر على طبيعتي إذا تصرفت على هذا النحو" ويجيب الرجل وهو يغري صاحبنا: "يا لها من فكرة بارعة، تلك الفكرة التي انفتق عنها جنابك! "تحياتي لكم جميعا!" وعلى هذا الأساس سوف أنشئ لك نحواً من مائة بيت أو مائتين، وسوف تكون أنت خير من يلقي هذه الأبيات، ولقد أوحيت أنت بفكرتها إلي.. إنها تحيات.. فهل اتفقنا إذن على أن تقوم بإلقائها؟" ويجيبه صاحبنا وقد ذهب بلبه الملق الذي ليس وراءه ملق؛ وبأسلوب مهذب لا أثر للوعي فيه: "اتفقنا.. ما دمت تريد ذلك!".

وهكذا تبدأ الأضحوكة التي اشترك فيها المؤلف والممثل، فيظهر الممثل الشاب أمام الجمهور ويلقى الأبيات، ويكون إلقاؤها إعلانا أنيقا عن فن الأدب، ثم سرعان ما ينسى الجمهور هذا الممثل الشاب بعد أن يصفق له، بل هو ينسى الطريقة التي ألقى بها تلك الأبيات، ولكن لما كانت هذه طريقة

مبتكرة وحديثة في ذلك الوقت، فقد وجد المؤلف أنها طريقة مربحة، ثم لم يمضى عى ذلك زمن طويل حتى رأى مؤلفون آخرون أن من الطرق البارعة استخدام الشبان ذوي النضرة والمحيا البسام آلات للإعلان عن أدبهم، ولم يكن يهمهم في شيء أن تكون هذه الآلات من البشر، وبالرغم من أن الأدباء لم يكونوا يعرفون ضوابط هذه الآلات، فقد استطاعوا العزف عليها بغلظة، وعاد عليهم ذلك بنفع عميم، وهذا هو شأننا اليوم، فلدينا صورة من هذا الرجل الذي يقنع بأن يردد أفكار رجل آخر.. وهي الأفكار التي حورها هذا الرجل الآخر في شكلها ذاك، بينما هو يريد في الوقت نفسه أن يعرض شخصه على ملأ النظارة، وهو يفعل هذا لأن المديح غره؛ وذو الخيلاء لا يمكن إقناعه بشيء.

الفطرة ترفض الاستعباد وتثور عليه:

ولكن الفطرة التي فطر الله الإنسان عليها تهدف دائماً، وما دامت السموات والأرض، نحو الحرية، وستثور بمن يسترقها أو يتخذها أداة للتعبير عن آرائه..

وهذا كله من الخطورة بمكان عظيم، ولا يليق بنا أن نغض الطرف عنه، ثم نحتج بأن الممثل ليس هو الأداة التي تتخذ للتعبير عن آراء الآخرين، وأنه يشيع الحياة في كلمات المؤلف الميتة، لأنه بفرض أن هذا صحيح (ولا يمكن أن يكون هذا صحيحاً)، وبفرض أن الممثل لا يخلق به أن يقدم إلا الأفكار التي ينبغي له هو أن ينشئها، فإن طبيعته لن تنفك تكون مستعبدة، وقد يمكن أن يصبح جسمه عبداً لعقله، وإن كان هذا، كما أوضحت من قبل، هو ما يأبى الجسم السليم إباء تاما أن يقبله، وعلى هذا، فجسم الإنسان للأسباب التي قدمتها عديم الفائدة بطبيعة الحال كمادة للفن.

وإني لعل يقين من خطورة هذا الذي أقرره؛ وبما أنه يمس رجالاً ونساء ممن لا يزالون أحياء، ويمس طبقة يُكن لها الناس من الحب الشيء الكثير، فينبغي أن أقول في هذا الموضوع أكثر مما قلت، حتى لا أكون قد أساءت إلى حد في غير قصد إلى الإساءة، ثم أنا أعلم تمام العلم أن ما ذكرته هنا ليس قمينا أن يوحي إلى جميع الممثلين، في جميع مسارح العالم، بهجر مهنة التمثيل، والانزواء في أديرة موحشة يقضون بها بقية عمرهم في ضحك متصل على الفن المسرحي، بوصفه أهم الموضوعات لحديث مُسَلٍّ، فلسوف يستمر المسرح- كما كتبت دائماً- في نمائه وسيستمر الممثلون عددا من السنين يعرقلون تطوره، إلا أنني ألمح كوة يستطيع الممثلون- في الوقت نفسه- أن يهربوا خلالها من ربقة العبودية المحدقة بهم، فلا محيص لهم إذن من أن يخلقوا لأنفسهم طرازا جديدا من التمثيل، يتألف في أهم أجزائه من الإيماء الرمزي.

التقليد والافتعال:

فالممثلون اليوم ينتحلون الشخصيات **Impersonate** ويقدمونها للجمهور بتفسيرهم لها **Interpret**- أما في الغد فينبغي أن يصوروها من الناحية الرمزية ويقدموها للجمهور؛ أما في المستقبل فواجبهم أن يخلقوا؛ وبهذا وحده قد يعود للمسرح سَنَنُه القويم، إن الممثل اليوم ينتحل شخصية كائن بعينه.. إنه يصيح بالنظارة: "انظروا إليَّ.. إنني أتظاهر الآن بكوني كذا وكذا، ثم أنا الآن أتظاهر بأني أفعل كذا وكذا" وبعد ذلك يستمر في عملية التقليد بكل ما في مستطاعه لما أعلن أنه سوف يقلده.. مثال ذلك إذا كان يقوم بدور روميو، فهو يخبر الجمهور أنه يحب، ثم يستمر في إظهار أمارات الحب، وذلك بتقبيل جولييت، وهذا- كما يدعون- عمل من أعمال الفن، أنه

وسيلة بارعة من وسائل الفكر الإيحائي، فكيف يكون هذا؟ ولماذا؟ إن هذا أشبه بالرسام الذي يرسم صورة حيوان ذي أذنين طويلتين ثم يكتب تحت صورته: "هذا حمار" فإذا رأى أحد ذلك كله خطر له أن يتساءل: لقد كانت الأذنان تكفيان لأن نعرف أن الحيوان حمار، دون أن نقرأ هذه الكتابة، ولم يكن يغيب عن فطنة طفل في العاشرة أن يدرك ذلك كما أدركناه، والفرق بين طفل العاشرة والفنان، أن الفنان هو ذلك الذي يستطيع أن يجعلك تتخيل صورة حمار، برسمه علامات وأشكالا معينة، وأعظم الفنانين هو ذلك الذي يخلق في ذهنك الطابع الذي تتسم به الحمير جميعا.

واجب الممثل أن يخلق لا أن يقلد الواقع:

والممثل ينظر إلى الحياة بالعين التي ينظر إليها بها عدسة الآلة الفتوغرافية، وهو يحاول أن يصور الحياة صورة تتحدى الصورة التي تصورها هذه الآلهة، وهو لا يدور في خلده أبَدا أن يحسب فنه فنا، كالموسيقى مثلا، إنه يحاول أن يستعيد الطبيعة (برسم صورة مشابهة لها) وهو قلما يفكر في أن يخترع بمساعدة الطبيعة له، وهو لا يفكر على الإطلاق في أن يخلق، وخير ما يستطيع عمله حينما يريد أن يفهم روح الشعر في قلبه، أوحر القتال في معركة، أو سكينة الموت، وذلك لكي ينقل إليك صورة ذلك جميعا، هو–كما ذكرت من قبل– أن ينقل إليك تلك الصورة بطريقة يتجلى فيها رق العادة.. بطريقة فوتوغرافية– فهو يقبل– وهو يحارب، وهو يهوى إلى خلف ليقلد حركة الموت.. أ فليس ذلك كله– إذا أعملت فيه فكرك– هو الغباء أشنع الغباء؟.. أليس فنا فقيرا ولوذعيه بائسة، تلك التي لا تستطيع أن تنقل روح فكرة وجوهرها إلى النظارة؛ بل لا تستطيع إلا أن تنقل لنا صورة خيالية من الفن، نسخة طبق الأصل نفسه؟ فمثل هذا الممثل هو الممثل المقلد الذي

يستوي في درجته مع الحاوي الذي يتكلم من بطنه، وليس الممثل الفنان[1].

الدخول تحت جلد الدور والخروج منه:

هناك تعبير من التعبيرات المسرحية التي تعني اندماج الممثل أو دخوله "تحت جلد الدور"، وكان الأجدى أن يكون التعبير هو "الخروج من تحت جلد الدور".

ويتصايح الممثل المغضب الذي يتطاير الشرر من عينيه قائلا: "فماذا إذن؟ ألا يوجد مكان للإنسان في فنك المسرحي أنت الآخر؟ أوليس ينبض فنك أنت بالحياة؟

وجوابي عليه أن هذا يتوقف على ما تسميه الحياة يا سيدي، وذلك عندما تستعمل الكلمة التي تتصل بفكرة الفن، فالمصور يعني شيئا يختلف إلى حد كبير عن الحقيقة حينما يتحدث عن الحياة في فنه، وسائر الفنانين يعنون بوجه عام أشياء روحية في جوهرها، وليس غير الممثل أو الحاوي الذي يتكلم من بطنه، أو مصبر الحيوانات، من يقلدون الحياة الحقيقية في فنهم

---

[1] ولهذا كنت ترانا إذا وفد علينا أي من هؤلاء السادة الذين يشخصون بالإيماء، والذين مهروا في تقليد أي شيء، وعرض علينا أن يرينا تشخيصه، وأن يسمعنا شعره، نسجد بين يديه ونعبده بوصفه كائنا محببا مقدساً عجيباً، ولكن واجبا كان يقتضيننا أيضا أن نخبره بأن أمثاله كان محظورا عليهم الوجود في دولتنا؛ لأن قانون الفن كان يحظر عليهم ذلك، وهكذا نرسل به إلى مدينة أخرى، بعد أن نكون قد ضمخناه بالطيب، وعقدنا فوق جبينه إكليلا من الشعر، وذلك أننا نتوخى السلامة لأرواحنا، ففضل أن نستخدم الشاعر أو القصاص الأكبر ضراوة والأقسى أسلوبا.. الشاعر أو القصاص الذي لا يأخذ إلا بسنن أهل الفضل فحسب، ولا يسير إلا على هدى تلك النماذج التي قررناها بادئ الرأي عندما شرعنا في تربية جنود مملكتنا".. من أفلاطون في جمهوريته– الجزء الثالث– ولما كانت المقطوعة من الطول بحيث لا يتيسر نقلها فإنا نحيل القارئ على مكانها ثمة (المؤلف).

إذا تكلموا عن الحياة في إنتاجهم، وهذا هو سبب ما قلته من أن الممثل إنما يحسن إذا هو "خرج من تحت جلد الدور خروجا تاما".

محاكاة الأصل هي آفة الفن:

وإذا تيسر لكلامي هذا أن يقرأه أي ممثل، فإنني أتوق إلى إيجاد أية طريقة أستطيع بها أن أجعله يتحقق من مقدار السخف الجنوني الذي يهيئه له وهمه.. هذا السخف الذي يجعله يعتقد أن من الضروري أن يهدف في تمثيله إلى محاكاة الأصل محاكاة حقيقية لأن يكون هو نسخة ثانية لهذا الأصل؟ ولنفرض أن هذا الممثل معي الآن وأنا أتحدث هذا الحديث، وأنني دعوت موسيقار ومصوراً للمشاركة معنا في هذا الكلام.. وليدلي منهم برأيه دون مشاركتي.. فلقد كفاني ما أتهم به من التنديد بعمل الممثل من حيث بواعثي التافهة، وأنا أتكلم بهذه الطريقة بسبب ما أكنه من حب للمسرح، وبسبب آمالي، وما أعتقد من أنه لن يمضي زمن طويل حتى يتم تطور مسرحي خارق للعادة، وأن الذي نفتقده فلا نجده في المسرح اليوم سيحي من جديد.. ثم بسبب ما آمله وأؤمن به، من أن الممثل سيساهم في حركة هذا الإيحاء بما سوف يبتعث في نفسه من سلطان شجاعته، وكثيرون من رجال المسرح يسيئون فهم آرائي في هذا الموضوع بأكمله، فهم يعدون هذه الآراء آراء شخصية لا يدين بها غيري، فأنا في نظرهم مشاغب ضال.. رجل متشائم.. متفهيق.. رجل أعياه شيء من الأشياء، فهو يحاول أن يجعله أنقاضا، ولهذا.. فلندع الفنانين الآخرين يتكلمان مع الممثل، ولندع الممثل يناضل عن قضيته بكل ما في طوقه؛ ولندعه يستمع إلى آراء صاحبيه في شئون الفن.. وها نحن أولاء نجلس هنا نتحدث.. الممثل، والموسيقار.. والمصور.. وأنا.. على أنني سوف أليزم الصمت.. أنا.. الذي أمثل فنا يختلف عن هذه الفنون جميعا.

الفن من وجهة نظر الممثل والموسيقار والمصور:

وسيجري الحديث أول ما يجري، في جلستنا هذه، عن الطبيعة.. وها نحن أولاء تحيط بنا رُبى وأشجار جميلة ذات ألفاف، وجبال مديدة شامخة تلوح في الأفق وقد كساها الثلج، ومن حولنا أصوات رقيقة لا حصر لها للحياة التي تشيع الحركة في الكون؛ يقول المصور: "يا للجمال الله ما أجمل ما وراء هذا كله!" إنه يحلم بما يكاد يستحيل عليه من نقل هذا الذي يحيط به إلى لوحته.. نقله بكل ما يحمله من قيم مادية وروحية: إلا أنه يواجه الموضوع كما يواجه الإنسان عادة أشد الأمور خطرا.. أما الموسيقار فيحملق فيما على الأرض، وأما الممثل فتحملق عيناه إلى دخيلة نفسه "فهو يلتذ، بلا وعي ما تنطوي عليه نفسه التي تمثل في نظره الشخصي الرئيسي الهام في هذا المنظر الحسن الذي لا يشك أحد في حسنه إنه يضرب بخطى واسعة في نصف دائرة وفي الفضاء الواقع بيننا وبين المنظر، وهو يروي في المنظر الشامل الفخم دون أن ينظر إليه، ودون أن يشعر بشيء حوله اللهم إلا بنفسه، وما يضطرب فيها من وجهة نظره هو.

ولا جرم أن الممثلة قمينة بأن تقف وديعة رقيقة الجانب في حضرة الطبيعة، فهي لا تعدو أن تكون شيئا صغيرا.. ذرة صغيرة شائقة المنظر.. ونحن نعلم أنها شائقة المنظر في كل حركة من حركاتها.. فهي في تلك التنهدة التي لا تكاد تصل إلى أسماعنا تشعر النظارة وتشعر نفسها، بأنها هنا.. "مهما صغر حجمها" وشائقة حتى في حضرة الله الذي سواها وسوى كل ما عداها من هذا الموجودات العاطفية الأخرى، وهكذا اجتمعنا كلنا هنا، وبعد أن أخذ كل منا يفكر التفكير الذي يوائم طبعه، شرعنا في توجيه أسئلتنا إلى بعضنا البعض، فهلم إذن نتصور أننا جميعا، في مناسبة واحدة، فحسب،

ويهمنا حقا أن نعرض كل شيء عن اهتمامات الزميل الآخر، وعن عمله، (وأنا أسلم بأن هذا أمر غير عادي، وبأن الأثرة العقلية، وهي أعلى درجات الغباوة، تحصر الكثيرين من الفنانين المعترف بهم حصراً شديداً في مثل صندوق محكم صغير)، ولكن لنسلم بأن ثمة اهتماما يشترك الجميع فيه، وأن الممثل والموسيقار يرغبان في الإلمام بشيء من أمور التصوير، وان المصور والموسيقار يرغبان في أن يُفهما الممثل مما يتألف عمله، وما إذا كان يعد عمله هذا فنا، ولماذا؟ لأنهم هنا بن يتكلموا كلاما مبتورا يشوه حقيقة ما يضمرون، ولكنهم سيقولون ما يعتقدون، وبما أنهم لا ينشدون إلا الحق، فليس ثمة ما يخيفهم، إنهم جميعا زملاء أوفياء وأصدقاء حميمون، وهم غير رقيقي الإحساس، ويستطيعون أن يكيلوا الضربات وأن يتلقوها.

المصور يسأل والممثل يجيب:

وها هو ذا المصور يسأل زميله الممثل: "حدثنا عما إذا كان حقاً أنك قبل أن تمثل دورا تمثيلًا صحيحاً، فلابد لك من أن تحس بمشاعر الشخصية التي تمثلها؟" ويجيبه الممثل: "يا عجبا! إنما جوابي بلا ونعم، إذ هذا يتوقف على ما تعني، إنما ينبغي لنا أولاً أن نكون قادرين على أن نحس بأحاسيس هذه الشخصية، وأن نشاركها تلك الأحاسيس، وأن ننقدها في أحاسيسها أيضاً. ثم ننظر إليها من بعيد قبل أن نتلبس بها، ثم نجمع من نسخة الرواية ما نستطيع جمعه من المعلومات، ونفكر في جميع العواطف المناسبة لعرض هذه الشخصية، وبعد أن نكون قد أعددنا ترتيب هذه العواطف التي تعدها ذات أهمية، وأحسنا اختيارها، ونشرع إذن في استحضارها أمام النظارة؛ ولكي نقوم بذلك يجب أن نقلل من استشعارنا هذه العواطف بقدر ما نستطيع، والحقيقة أننا كلما قللنا من شعورنا كلما كانت سيطرتنا أتم على تعبيرات وجوهنا وأجسامنا.

وبإشارة من إشارات الملال المؤدب ينهض المصور الفنان ثم يذرع المكان جيئة وذهاباً، لقد كان ينتظر أن يقول صديقه إن أمر العواطف أمر لا يحفل به البتة، وأن في وسعه أن يتحكم في وجهه وملامحه وصوته.. وفي كل جسمه، كما لو كان هذا الجسم آلة من الآلات، وأما الموسيقار فيغوض أعمق مما كان في معقده، في حين يعود المصور ليتساءل: "ولكن.. ألم يوجد قط الممثل الذي مرن جسمه من ذؤابة الرأس إلى أخمص القدم على الاستجابة إلى أوامر العقل ونواهيه دون أن يأذن لعواطفه بأي تدخل، حتى ولا أن تستيقظ من سباتها! حقا إن العالم لابد أن يكون قد شهد الممثل الذي يصنع هذا الأمر.. ولو ممثلاً واحداً في كل عشرة ملايين!" ويقول الممثل في لهجة تأكيدية: "لا.. أبداً أبداً.. إن العالم لم يشهد قط هذا الممثل الذي بلغ مثل تلك الحالة من الكمال الآلي الذي يكون فيه جسمه عبداً لعقله، يطيعه طاعة عمياء، فهذا هو إدموندكين[1] الإنجليزي، وسالفيني[1] الإيطالي، وراشيل[2]،

---

[1] إدموندكين (١٨٣٣ – ١٧٨٧) من أعظم الممثلين الإنجليز، وأعجوبة مسرح دروري لين Drury Lane– وهو ابن الممثلة النابغة آن كاري A. Carey وحفيد الكاتب المسرحي هنري كاري.. مثل دور كيوبيد وهو في الرابعة من عمره، ثم تعلم الرقص، وعمل بهلوانا في سيرك– وشدا شيئا من الموسيقى، ودرس المبارزة.. ومثل أدوار صغيرة في عدة فروق تمثيلية، ثم التحق بفرقة مسزسيدونز Mrs Siddons سنة ١٨٠٧ واضطلع بأدوار البطولة– لكن الممثلة العظيمة ضاقت به ذرعا (بهذا الرجل القميء الذي لا يطاق!!) وإن اعترفت بأنه ممثل عبقري– وفي سنة ١٨١٤ لمع نجمه فجأة فبهر جميع أهل لندن حينما قام بتمثيل دور شيلوك– ثم رسخت قدمه بعد ذلك حينما مثل ريتشارد الثالث وهاملت وعطيل وماكبث ولير.. وكان نجاحه العظيم سببا في أنقاذ مسرح دوروري لين من الإفلاس المالي.

ويرجع إلى كين العظيم الفضل في القضاء على طريقة الممثل كمبل الإلقائية الخطابية وإحداث هذه الثورة الإصلاحية في طرائق التمثيل بالمسارح الإنجليزية عامة– وقد تأثر به جميع الممثلين الإنجليز فيما بعد.

وإليونورا[٣]ديوز.. هؤلاء الذين تحضرني أسماؤهم الآن، فلا أعرف من بينهم ممثلا أو ممثلة من الطراز الذي تصف".

ولكن هذا الرجل العظيم.. بل أعظم ممثل إنجليزي على الإطلاق كان سيء السلوك الشخصي، فقد كان عبدا للخمر التي هدمته وأساءت العلاقات بينه وبين زوجته وابنه.. ومهدت لعلاقات غير حميدة بينه وبين بعض السيدات..

وقد هاجمه مرض الموت وهو في شيخوخته فوق المسرح.. وكان ابنه يمثل أمامه في مأساة عطيل.. وقد طلب إلى ابنه أن يخبر المتفرجين بأنه يموت.

وقد مات بعد ذلك بشهرين تقريباً.

وبالرغم من تألق كين في أدوار شكسبير جميعاً، فقد كان أعظم أدواره هو دور سيرجليز أو فرويتش في مسرحية: "طريقة حديثة لدفع الديون القديمة" لمؤلفها ماسنجر (د).

[١]توماسو سالفيني (١٨٢٩ – ١٩١٥) من مواليد ميلان وتلميذ الممثل جوستافو مودينا، كان له فعل السحر في جمهوره وأثره العميق الممثلين الشباب، ويعترف ستانسلافسكس العظيم بأنه تأثر بهذا الممثل الإيطالي الخالد في رحلته إلى روسيا– ومان نابغة في أدوار شكسبير ولا سيما عطيل الذي مثله في لندن (دروري لين) فأذهل المتفرجين والنقاد (د).

[٢]راشيل أو اليزابيث فلكس التي تسمت باسم راشيل (١٨٢١ – ١٨٥٨) ممثلة يهودية سويسرية المولد– لقيت البؤس الشديد في طفولتها– غنت في الشوارع مستجديه حتى رعاها الموسيقار الكسندر كورون فألحقها بمعهد للموسيقى– ثم التحقت بالكوميدي فرانسيز فلمعت في أدوار كورني وراسين وأصبحت أعظم ممثلات زمانها، ولكن جشعها المادي في جمع المال قضى على سمعتها الفنية في أعين الجمهور (د).

[٣]إليونوراديوز (١٨٥٩ – ١٩٢٤) هي ابنة المسرح بالنشأة فأبوها وجدها (السندروولويجيديوز) ممثلان شهيران– وقد ولدت في قطار وأبواها في رحلة تمثيلية في البندقية ومدينة مجاورة– وفي سن الرابعة مثلت دور كورت في البؤساء– وفي الرابعة عشر مثلت جولييت.. ثم قفزت إلى ذروة المجد وأصبحت نجمة أشهر المسارح، وبطلة الأدوار الأولى لأعظم المؤلفين حتى كونت فرقتها الخاصة وطافت العالم ونالت تقدير الفنانين؛ بل أصبحت معبودتهم ومعبودة الجماهير– وأدوارها في الجيوكوندا، وفرنشسكاذور يميني والأشباح وسيدة من البحر رفعتها إلى القمة، وهي التي أذاعت صيت الشاعر الإيطالي دانزيو في جميع آفاق العالم (د).

وهنا يتساءل الفنان: "وعلى هذا فأنت توافق على أن ما أصف هو الكمال بعينه؟" ويصيح الممثل قائلا: "طبعا، طبعا، إلا أنه مستحيل، وسيظل دائما مستحيلا". ثم ينهض من مقعده وقد أزاح عبئا ثقيلا عن صدره، ويقول: "إن قولك هذا أشبه بأن تقول إنه لم يكن ثمة ممثل كامل قط، وإنه لم يكن ثمة قط ممثل لم يتلف تمثيله في الليلة الواحدة مرة ومرتين وعشر مرات.. بل مئة مرة في بعض الأحوال.

إن القطعة التمثيلية التي يمكن أن تقرب إلى أن تكون قطعة كاملة لم تخلق قط، ولن تخلق قط!" ثم يستفهم كالذي يجيب عن سؤاله نفسه: "ولكن.. هل وجدت قط الصورة، أو القطعة من المعمار، أو المقطوعة الموسيقية، التي يمكن أن تسمى قطعة كاملة؟" ويجيب الآخر: "بلا شك.. فالقوانين التي تخضع لها فنوننا تجعل مثل هذه القطعة أمرا ميسورا". ثم يصل المصور حديثه فيقول:

كيف يعد المصور صورته؟:

"إن الصورة مثلا قد تتألف من أربعة خطوط.. أو من أربعمائة خط، وضع كل خط منها في موضع معين.. وقد تكون الصورة من البساطة بمكان، ومع ذاك فمن الميسور جعلها صورة كاملة، وذلك بمعنى أنني أتخير أولا ما ينبغي أن تصنع منه الخطوط، وفي مقدوري أن أتخير المادة التي ينبغي أن أضع عليها تلك الخطوط، وفي مقدوري أن أرَوِي النظر في ذلك الزمن الذي يحلو لي، وفي مقدوري أن أغير تلك المادة: وحينما أكون في حالة لا يشوبها بشيء من الانفعال أو التسرع أو الانزعاج أو العصبية- وبالأحرى في أية حالة أختارها أنا (وأنا بالطبع أعد العدة لهذه الحالة أيضا وأنتظر سنوحها وأتخيرها)- يمكنني أن أؤلف بين هذه الخطوط- فإذا تم لي هذا- رأيتها في

مكانها الصحيح، وما دامت المواد اللازمة لي موفورة لدي، فلن يستطيع شيء- غير إرادتي أنا- أن يغير شيئا من هذه الخطوط، وأنا- كما ذكرت- أسيطر على إرادتي سيطرة تامة، فالخط يكون إما مستقيما أو متعرجا، وإذا شئت كان مستديرا، ولن يكون ثمة ما يخيفني البتة من أنني حين أريد خطا مستقيما يجيء خطي منحنيا؛ أو أنني حين أريده منحنيا تجئ بعض أجزائه مستقيمة، فإذا انتهت الصورة- أي كملت- فإن شيئا من التبديل لا يتناولها مطلقا اللهم إلا أن يشاء ذلك- الزمان- الذي يجعلها جذاذاً آخر الأمر. وهنا يقول الممثل: "هذا أمر خارق للعادة إلى حد كبير، وبودي لو كان هذا ميسوراً في مهنتي"، فيجيبه المصور: "أجل، إنه لأمر خارق للعادة جدا، وهذا الذي أدين به هو فرق ما بين العمل اللوذعي والعمل الطارئ المرتجل، فالعمل اللوذعي الذي أعددت له عدته وحده العمل الفني، أما العمل المرتجل؛ فهو الذي يأتي حيثما اتفق؛ وحينما يصل العمل اللوذعي أعل أشكاله المستطاعة أصبح قطعة من الفنون الرفيعة؛ ومن أجل هذا آمنت دائما، وربما كنت مخطئا فيما آمنت به، بأن عملك ليست له سمعة العمل الفني.. وبتعبير آخر (وهو ما قلته أنت بلسانك) إن كل صغيرة أو كبيرة مما يتألف منه عملك يخضع لكل ما تفكر فيه من تبديل تريد العاطفة أن تجريه عليها، وهكذا لا تسمح الطبيعة لجسمك بإنجاز شيء مما يمليه عليه العقل، والحق أن جسمك، إذا سيطر على نباهة عقلك فإنه يجردك في مناسبات كثيرة فوق المسرح من كل أثر لهذه النباهة، وعلى أن من الممثلين من يقول: "وأية قسمة في أن تكون للمثل أفكار جميلة؛ وإلى أي حد يستطيع عقلي أن يتصور رأياً جميلاً، أو فكرة صائبة يرسمها لجسمي الذي سوف يتلفها لتحرره من سيطرتي تحرراً كلياً.. بل خير لي أن أطلق عقلي ثلاثاً، وأن أدع جسمي يتصرف في وفي الرواية من أولها إلى آخرها، وقد يتراءى لي شيء من الحكمة في وجهة نظر

مثل هذا الممثل؛ فهو لا ينفق وقته عبثاً بين الشيئين اللذين ينازع بعضهما بعضا في كيانه، وهو لا يحفل مطلقاً بنتيجة هذا النزاع، وهو يواجهه كما يواجه الناس غيره من المشكلات؛ بل هو يواجهه في بعض الأحيان كما تواجه السفاسف التي هي أشبه بالخرافات.

الممثل الذي لا هم له إلا إرضاء الجمهور ممثل فاشل:

وهو يلقي جانبا بكل علم، وبكل حذر، وبكل تعقل، طالما أن النتيجة هي التذاذ الجمهور وحسن رضاه الذي يدفع من أجله عن طيب خاطر، إلا أننا نتكلم هنا عن أشياء أخرى غير التذاذ الجمهور وتوخي مرضاته، ونحن وإن كنا نصفق للمثل الذي يعرض علينا مثل تلك الشخصية، فإني أحس أننا يجب ألا ننسى أننا إنما نصفق لشخصه.. له هو.. لا لما يؤديه، أو الطريقة التي يؤديها بها.. نحن لا نحفل في تصفيقنا بالفن مطلقاً، إن الفن لم يرد لنا في بال على الإطلاق.. لا في دقائقه ولا في أصول خططه، وهنا يضحك الممثل مبتهجا: "أما والله إنك لمخلوق ظريف صافي القلب حين تقول لي إن فني ليس بفن! ولكن أعتقد أنني أفطن لما تعني، فأنت تعني أن تقول إنني فنان، ولكن قبل أن أظهر على خشبة المسرح وقبل أن يشرع جسمي في أخذ نصيبه من التمثيل" وعند ذلك لا يملك المصور إلا أن يقول: "ما دمت تريد الصراحة، فهذا هو رأيي.. أجل.. أنت كما ذكرت لأنك ممثل في غاية السوء، وأنت رجل كريه فوق المسرح، ومع هذا ففي رأسك أفكار، وفيه تصور، ولهذا وجب علي أن أقول: إنك فلتة بين الممثلين" لقد سمعتك تحدثني عن الطريقة التي تتمنى أن تمثل بها دور ريتشارد الثالث، وماذا في وسعك أن تصنع؟ وأي جو غريب تستطيع نشره حول ما يظهر أمام المتفرجين؟ ولقد ذكرت لي أن ما حدثتني عنه قد لمسته في الرواية، وأن ما

ابتكرته وأضفته على ما وجدت كان كبير القدر عظيم التسلسل في فكرته، عظيم الدقة والوضوح في شكله، لدرجة أنك لو استطعت أن تصير جسمك آلة أو قطعة لا حياة فيها كالصلصال؛ ولو أنه استطاع أن يطيعك في كل حركة طوال الزمن الذي كان يقوم فيه التمثيل أمام النظارة، ولو أنك استطعت أن تطرح جانبا أشعار شكسبير؛- لو أنك استطعت ذلك كله لوسعك أن تخلق آية من آيات الفن من الذخيرة التي تنطوي عليها جوانحك، لأنك لم تكن لتحلم بالكمال فحسب، بل كنت تنجز تمثيلك في خير صورة من صور هذا الكمال، وكان بوسعك أن تعيد تمثيل ما مثلت مرة بعد أخرى، دون أن يكون ثمة كبير اختلاف بين المرتين، إلا كما يكون اختلاف بين درهم ودرهم" وهنا، يتنهد الممثل ويقول: "آه! إنك لتضع نصب عيني صورة مرعبة، وإن في وسعك أن تقيم لي الدليل على أنه من المحال علينا نحن الممثلين أن نظن أنفسنا أننا فنانون.. وإنك بهذا لتسلبنا أمتع أحلامنا، ولا تعوضنا مما تسلبنا شيئاً!" فيقول المصور: "لا لا، إن هذا ليس في طوقي فأمنحك إياه، بل أنت الذي ينبغي له أن يجد في أثره".

قوانين الفن المسرحي:

ومما لا يرقى إليه الشك أنه ينبغي أن تكون ثمة قوانين لأصول الفن المسرحي، كما أن لجميع الفنون الحقة قوانينها، وأنت إذا وجدت هذه القوانين وطبقتها عادت عليك بكل ما تصبو إليه نفسك". ويجيبه الممثل: "أجل وقد ينتهي البحث بالممثلين إلى سد!" فيقول المصور الفنان: "فتخطه وثبا إذا وجد!" ويقول الممثل: "وإن كان عالياً.. شاهقاً!" فيجيبه الفنان: "فتسلقه إذن!" فيتساءل الممثل: "وماذا يدرينا إلى أين ينتهي بنا؟" فيقول الفنان: "ينتهي بك إلى تخطي تلك العقبة" فيعترض الممثل قائلاً: "أجل،

ولكنك تلقي القول على عواهنه.. كلام في الهواء!" ويجيبه الفنان: "يا عجبا! فهذه هي الجهة التي ينبغي أن تسلكوا إليها أيها الزملاء! حلقوا في الفضاء! عيشوا في السماء! وعندي أن شيئاً سيحدث إذا شرع بعضكم يفعل ذلك!" ثم يصل حديثه فيقول: "إنكم ستصلون إلى جوهر الموضوع في الوقت المناسب، فإذا وصلتم، فما أعظم المستقبل الذي ينفتح على مصراعيه أمامكم! في الحق، إني لأحسدكم! وكم كنت أود أن لو اكتشف التصوير الشمسي قبل التصوير باليد، عسى أن يتم لنا– نحن أبناء هذا الجيل– أعظم الاغتباط بتقدمنا في فننا، لنبرهن للناس أن التصوير الشمسي شيء لطيف إلى حد ما في طريقته، إلا أن ثمة ما هو ألطف!" وهنا يستدرك الممثل: "وهل تعتقد أن مهنتنا تتساوى والتصوير الشمسي؟" فيقول الفنان: "كلا وأيم الحق.. إنها لم تبلغ نصف ذلك، إنها أقل من أن تبلغ مرتبة الفنون، حتى التصوير الشمسي.. ناشدتك الحق، إننا، أنا وأنت، نحن الذين طفقنا نتحدث كل ذلك الوقت، بينما جلس زميلنا الموسيقار صامتا، وقد راح يغوص في مقعده!! شيئاً فشيئاً، يجب أن نعترف بأن فنينا بجانب فنه ليسا سوى عبث، بل.. لعب.. بل.. سخافات!" ولا يكاد الموسيقار يسمع ذلك حتى يثب من مقعده ليحطم جد هذا الحديث كله بما يتفوه به من تعليقات حمقاء ما إن يسمعها الممثل حتى يصيح من فوره: "ولكني لا أستطيع أن أفهم كيف تصدر مثل هذه التعليقات من الشخص الذي يمثل الفن الوحيد الذي يعتد به في العالم كله".. وتكون كلمات يضحك لها الثلاثة جميعاً.. حتى الموسيقار الذي يضحك هو الآخر ولكن في حالة من الوعي الحائر المتداعي، مما يجعل المصور يقول لصاحبه الممثل: "هذا بالضبط يا زميلي العزيز لأنه موسيقار فهو لا شيء إلا ما يكون في موسيقاه، إنه– والحق يقال– شخص ينطوي على شيء من الغباء، إلا حينما يعبر بالطبقات الموسيقية، وبالنغم، وبما إلى هذا

وذاك من شئون الموسيقى.. وهو لا يكاد يعرف من لغتنا إلا النادر القليل، ولا يكاد يعرف دنيانا التي نعيش نحن فيها؛ وكلما كان الموسيقار عظيماً، تجلت هذه الخصيصة فيه.. وأنت إذا لقيت مؤلفا موسيقيا له ذكاء وفيه ألمعية، كان ذكاؤه هذا دليلاً سيئا على مقدار تمكنه من فنه، أما إذا لقيت موسيقار له فوق الذكاء عقلية ناضجة، فيا الله، والله أكبر! فهذا معناه أنك لقيت شخصاً آخر– ولكن.. ينبغي ألا ننبس باسم هذا الشخص هنا، لأنه محبوب الجماهير في يومنا هذا.. ألا ما كان أجدر هذا الرجل بأن يكون ممثلا، وما أعجب الشخصية التي توفرت له! إني أدرك من نظرة إليه واحدة أنه كان ينزع طول حياته إلى أن يكون ممثلا، وأعتقد أنه كان يكون كوميديا بارعا، بدلا من أن يكون موسيقيا.. وبهذه المناسبة، هل هو موسيقي أو كاتب مسرحيات؟.. وعلى كل، فقد انتهى أمره إلى هذا النجاح العظيم.. نجاح لشخصيته فقط!" وهنا يتساءل الموسيقار: "أو لم يكن نجاحي نجاحا في الفن؟"، فيسأله الفنان– أي المصور: "يا عجبا؟ وأي فن تعني؟" فيجيبه الموسيقار متخبطا، ومتلطفا في كلامه: "أوه! جميع الفنون ممتزجو!"، فيتساءل المصور: "وكيف يمكن ذاك؟ كيف تمتزج الفنون جميعا لتؤلف فنا واحداً؟ إن هذا لا يمكن أن يؤدي إلا إلى مزجة واحدة– مسرح واحد: إن الأشياء التي تربط في بطء، بعضها ببعض بقانون طبيعي، قد يكون لها الحق في أن تسأل الطبيعة، في خلال سنين كثيرة، أو قرون عديدة، أن تخلع عليها اسما جديدا يوائم طورها الجديد، وليس ممكنا، بغير هذه الوسيلة، أن ينشأ فن جديد؛ وليس في اعتقادي أن الطبيعة، هذه الأم الأزلية، تسمح بعمليات الطفرة الإجبارية، وقد تتغاضى الأم لفترة عن أن تتحداها هذه الطفرة، ولكن سرعان ما تنزل بها انتقامها؛ وهذا هو الشأن في الفنون، فليس في وسعك أن تمزج وتخلط بينها ثم تدعي بأنك استحدثت فنا جديدا– أما إذا استطعت اكتشاف مادة جديدة

في الطبيعة.. مادة لم يسبق قط أن استعملها الإنسان لتجسيم أفكاره.. إذا تيسر لك هذا ففي وسعك أن تزعم أنك سلكت الطريق التي تنتهي بك إلى خلق فن جديد، لأنك وجدت الشيء الذي يمكنك خلقه بواسطته، وعلى هذا فلم يبق إلا أن تبدأ أنت، وفي رأيي أنه قد آن الأوان للمسرح أن يجد تلك المادة" وهكذا تنتهي محاورتهم.

الجمال من عالم الروح لا من عالم الواقع:

أما أنا، فأرى ما يراه الفنان– أي المصور– فيما قرره أخيرا، ولن يسرني أن أنافس هذا المصور الشمسي الدؤوب، بل سيكون همي إلى الأبد أن أحصل على شيء يناقض الحياة كما تقع عليها أعيننا مناقضة تامة، إن هذه الحياة التي تتركب من اللحم والدم، بالغة من الجمال ما بلغت في أعيينا، ليست في نظري شيئا مخلوقا للبحث في أحشائه، أو لإبرازه للناس كما هو مرة أخرى، حتى لو بصورة مهذبة، وأحسب أن هدفي على وجه التقريب سينحصر في الإمساك ببعض اللمحات البعيدة المنال لذلك الروح الذي نسميه الموت– أن نسترجع أشياء جميلة من عالم الخيال، إنهم يقولون إنها أجسام باردة، هذه الأشياء الميتة.. أما أنا، فلا أرى ذلك؛ فهي تبدو في كثير من الأحيان أدفأ وأكثر نبضا من هذه الأشياء التي تبدو لأبصارنا حية.. إن الأشباح والأرواح تبدو لعيني أكثر امتلأ بالحيوية من الرجال والنساء، وإلا فخبرني بالله عليك ما هذه المدن الحاشدة بالرجال والنساء الذين ينزحون حقارة.. هذه الكائنات غير الإنسانية، أو التي لا تمثل من الإنسانية إلا أبشع ما فيها من خفايا، أبرد ما بها من قر، وأصلب ما في جوانبها من جفاء.. لينعم الإنسان النظر في الحياة طويلا.. أفلا يمكن أن يجد أن هذا كله ليس هو الجميل ولا الغامض العجيب فيها.. ولا موضع السحر منها، بل هو الكئيب

المثير المشجي السخيف: مؤامرة ضد الحيوية، القليل منها والكثير..وليس من الميسور أن نستمد الإلهام من أمثال هذه الأشياء التي تنعدم في شمس الحياة، ولكننا نستطيع أن نستمده من تلك الحياة الغامضة البهيجة الفاخرة الكمال التي نسميها الموت– حياة الأطياف والأشباح المجهولة، حيث الألوان الحية والضوء المتألق، والأشكال المحددة المعالم، والتي يجدها الإنسان مأهولة بشخوص غريبة ضارية متهجمة، وشخوص وديعة جميلة، وشخوص هادئة، وقد مرنت كل تلك الشخوص على لون من...... الحركة– وكل هذا هو شيء أكبر من أن يكون مجرد حقيقة من الحقائق، فمن هذه الفكرة عن الموت، ومن الفكرة التي تبدو كأنها لون من ألوان الربيع، أو بستان مزهر من دنيا الموت، من تلك الفكرة، يمكن أن يأتينا إلهام جليل الشأن، حتى لأقطع طريقي إليه وثبا، وبقلب جذلان لا يتردد، ثم تراني، في لحظة، وقد امتلأت ذراعاي بالأزهار.. ثم لا أخطو إلا خطوة أو الخطوتين، فإذا الحسن الغامر يتجدد من حولي؛ ثم أمضي فوق بحر من الجمال الذي أدع نفسي لرياحه تذهب بي أني تشاء.. إلى.. حيث لا خطر.. فهذا.. وأكثر من هذا.. هو ما أتمناه للمسرح، أنا شخصيا، فمسرح هذه الدنيا برمته لا يتمثل في شخصي، ولا في المئين من الفنانين أو الممثلين، وإنما تمثله أشياء أخرى تختلف جد الاختلاف عن ذلك.. وعلى هذا، فليس لهدفي الشخصي، مهما يكن هذا الهدف، كبير قيمة، ولكن الغاية التي يهدف إليها المسرح إجمالا هي إحياء الفن المسرحي.

بماذا يجب أن نبدأ الإحياء المسرحي؟:

ويجب أن يبدأ هذا الإحياء بإبعاد فكرة انتحال الشخصيات من المسرح؛ تلك الفكرة التي تقول بإبراز نسخة ثانية للطبيعة فوقه، وذلك لأن

تمثيل الشخصية ما دام يستعبد المسرح، فلن يمكن أن يتحرر المسرح أبدا، ولهذا يجب أن يتمرن الممثلون في ظل تعاليم أكثر قدما (إذا استعصى البدء بأقدم من إشاعة الحياة في عملهم، لن هذه الرغبة تعني، في الواقع وبلا مراء، استعمال التعبير الحركي والإيماءات التي تتجاوز الحد، والتمثيل الهزلي السريع الحركات، واللهجة المتفيهقة ذات العجيج، والمناظر التي تخطف البصر، استعمال ذلك كله فوق المسرح، وذلك بالانسياق وراء تلك العقيدة الخاطئة التي تزعم أنه بتلك الوسائل يمكن الإيهام بإشاعة الحياة في المسرح، وفي ظروف قليلة ينجح كل ذلك نجاحا محدودا، ويكون في نجاحه مصداق لاتخاذهم تلك الوسائل قاعدة لهم، وهي وسائل تنجح هذا النجاح المحدود مع تلك الشخصيات المسرحية الطاغية الممتلئة بالغرور، التي لا تحفل إلا بالفوز التام، وإن رغم أنف الأصول المسرحية، بل.. وإن دقت أعناق تلك الأصول، على أنهم ماذا يعنيهم من أمر تلك الأصول– ما دمنا، نحن النظارة– نقذف بقبعاتنا في سماء المسرح ونحييهم، ونهتف لهم مرارا وتكرارا!.. على أنه لا محيص لنا من فعل ذلك؛ إننا لا نريد أن نمحص أو نتساءل؛ بل نحن يجرفنا تيار الإعجاب والإيحاء، وذوقنا لا يبالي قليلا أو كثيرا أن نكون مسحورين هذا السحر المغناطيسي، فنحن يسرنا أن نستثار على هذا النحو، ونحن نهلل في غير تفكير، فالشخصية العظيمة قد انتصرت على كلينا: نحن والفن، ولكن الشخصيات التي من هذا القبيل نادرة ندرة شديدة، وإذا أردنا أن نرى شخصية تقحم نفسها على المسرح ثم يفوز صاحبها فوزا مبينا بوصفه ممثلا فيجب في هذه الحالة ألا نحفل أقل احتفال بالمسرحية وبالممثلين الآخرين، ولا بالجمال ولا بالفن.

أما الذين لا يذهبون مذهبي في هذا الأمر جميعا فأولئك هم العُبّاد أو

المعجبون المحترفون بالشخصيات المسرحية، وهم يضيقون بما أراه لزاما على من وجوب تأكيدي لهم من أن المسرح إنما ينبغي أولا أن يتخلص من جميع ممثليه وممثلاته قبل أن تبدأ حركة إحيائه.. ثم أني لهم أن يتفقوا وإياي؟ إن هذا يقتضي زوال أحبائهم- الكائنين أو الكائنات الثلاثة الذين يُردُّون المسرح في نظرهم من هراء خسيس إلى جنة مثالية، ولكن هؤلاء ماذا يخيفهم؟ إنه لا خطر يتهدد أحباءهم- لأنه لو كان ميسورا إخراج فصل يمتنع فيه ظهور الممثلين والممثلات جميعا أمام الجمهور فوق خشبة المسرح؛ فلن يؤثر هذا في قليل أو كثير في هؤلاء الأحباء- هؤلاء الرجال والنساء ذوي الشخصية الذين يعقد رواد المسارح التيجان فوق رؤوسهم، ولنفرض أن أيا من هذه الشخصيات قد ولد في فترة لم يكن المسرح معروفا فيها بعد؛ فهل كان ذلك ينقص من قوتهم بأية حال من الأحوال؟- هل كان يبطل سحرهم؟ كلا! إن الشخصية تخترع الوسائل والآلات التي تعبر بها عن نفسها، وليس التمثيل إلا وسيلة من الوسائل- بل أقل الوسائل شأنا- التي هي رهن مشيئة الرجل ذي الشخصية العظيمة؛ وأمثال هؤلاء الرجال والنساء- الذين توفرت لهم تلك الشخصية- يحصلون على الشهرة لا محالة في أي زمان وفي أيما مجال، إلا أنه إن كثر عدد الذين يضيقون بما أراه لزاما على أن أقترحه من تخليص المسرح من جميع الممثلين والممثلات لكي نحيي الفن المسرحي، فثمة آخرون يبدو اقتراحي في نظرهم اقتراحا مقبولا.

الفنان في رأي فلوبير:

يقول فلوبير: "إن الفنان ينبغي أن يكون فيما يعمل كما يكون الله فيما يخلق.. لا نرى ذاته ولكن نرى آياته.. يجب أن يُحس به في في كل مكان، ولا تقع العين عليه في أي مكان.. ويجب أن يسمو الفن على الميول

الشخصية والمشاعر العصبية.. ولقد آن الأوان لكي نوفر للفن ما توفر للعلوم الطبيعية من كمال، وذلك باتخاذنا أساليب لا رحمة فيها ولا هوادة".

ويقول في موضع آخر: "لقد حاولت دائما ألا أحقر من شأن الفن إرضاء لأي شخصية مهما عظمت" وفلوبير هنا يتكلم عن الفنون عامة، وفن الأدب خاصة، لكنه إن كان يشعر شعوره هذا القوي نحو الكاتب، وهو الذي لا تقع عليه العين مطلقا في واقع الأمر، ولكنه لا يعدو أن يقف من عمله عن كثب، فهل كان يمكن إلا أن يعارض كل المعارضة في ظهور الممثل- شخصية كان أو نكرة- ظهورا حقيقيا؟

رأي تشارلز لام في استحالة تمثيل دور الملك لير:

ويقول تشارلز لام: "إن رؤية لير يمثل على المسرح، رؤية رجل عجوز يدب على عصاه هنا وهناك، وقد طردته ابنتاه من بيته في ليلة ممطرة، ليس فيها إلا ما هو مؤلم ومغث.. إن تمثيل دور لير كان لا يبعث في نفوسنا إلا الرغبة في إيجاد مكان يأوي إليه من عاديات الجو.. على أن الأدوات المسرحية الحقيرة التي يحاولون بها تمثيل العاصفة التي يضرب فيها الملك ليست أكثر كفاية لتمثيل فظائع العاصفة الحقيقية من قيام أي ممثل بتمثيل لير الحقيقي، ولقد كان أيسر عليهم أن يقترحوا تشخيص شيطان ملتون (في فردوسه المفقود) فوق المسرح، أو أحدى هولات ميكائيل أنجلو المفزعة، أما لير بخاصة فمن المحال تمثيله بحال".

ويقول وليم هازلت "إنه يبدو أن أحدا لا يكاد يستطيع القيام بتمثيل دور هاملت نفسه".

وجوب استخفاء شخصية الفنان من أثره الفني:

ويحدثنا دانتي في الحياة الجديدة **La Vita Nouva** أن إله الحب تراءى له في المنام في صورة شاب.. وفيما هما يتحدثان عن بياتريشي إذا به يطلب إلى دانتي أن ينشئ شعر في موضوع معين "تبين للناس فيه كيف أصبحت عبدا للحب بسبب بياتريشي: فاكتب إذن في ذلك الموضوع بطريقة تجعله كأن شخصا ثالثا يرويه عليها، ولا توجهه بلسانك إليها، بالرغم من أن هذه طريقة غير ملائمة، ثم يقول دانتي: "وعند ذلك شعرت برغبة ملحة في أن أنظم شيئا، إلا أنني حينما شرعت أفكر في طريقة توجيه الكلام إليها كما اتفقنا، خطر لي أن أتحدث عنها بهذه الطريقة عمل غير لائق، إلا إذا توجهت بحديثي إلى سيدات أخريات" فهنا نحن أولاء نرى أن هؤلاء الرجال يرون من الخطأ أن تبدو شخوص الأحياء داخل إطار العمل الذي يقومون به، أو أن يعرضوا أنفسهم فوق لوحات هذه الأعمال، وهم يعدون هذا العمل "غير لائق" و "قلما يكون حريا بالناس أن يفعلوه".

ولدينا من الأدلة ما يدمغ ما يجري عليه العمل في المسارح الحديثة كلها، وهي تتفق جميعا على أنه من رداءة الفن أن يغلو الفنان في إظهار شخصيته، أو أن يبدو صارخ العاطفة، أو أن يحاول أن ينسى المتفرج الشيء الأساسي الذي يتفرج عليه لأنه يغوص من شخصية الفنان ومن عاطفته في مستنقع! ولنستمع الآن إلى شهادة إحدى الممثلات.

رأي إليانورديوز في إصلاح المسرح:

هذه إليانورديوز تقول: "إذا أردنا إنقاذ المسرح، فينبغي هدم المسرح، وينبغي أن يجتاح الطاعون جميع الممثلين والممثلات– إنهم يسممون

الهواء.. ويجعلون الفن مستحيلا[1]!".

وفي وسعنا أن نؤمن بما تقول.. فهي تعني ما كان يعنيه دانتي وفلوبير، حتى وإن خالفتهما في التعبير.. على أن ثمة آراء تؤيد رأيي أكثر من ذلك، إن كان ذلك كله لا ينهض دليلا على ما ذهبت إليه، فهاكم الذين لا يذهبون إلى المسارح مطلقا، وهم يعدون بالملايين، في مقابل الآلاف الذين يترددون عليها بالفعل، ثم يرى رأينا، غير هؤلاء معظم مديري (عموم) المسارح اليوم فالمدير العام الحديث يزعم أن لابد من فخامة الزخرف لتمثيلياته، وحجته في ذلك أنه يجب ألا يدخر وسعا في الاستعانة بكل وسيلة على خدع النظارة حتى يحسوا بجو واقعي، ولن يني المدير يحدثنا عن أهمية هذه الزخارف، وهو يدعي ذلك كله لأسباب عدة، ليس السبب الآتي أقلها شأنا.

الإسراف الزخرفي في خطر على الفن المسرحي:

فهو يشتم خطرا شنيعا في العمل البسيط الجيد، إنه يرى أن ثمة عددا من الناس يعارضون في تلك الزخارف المسرفة، وهو يعلم أن حركة صريحة قد قامت في أوروبا مناهضة لعرض المسرحيات على تلك الصورة المسرفة في الزخرف، بدعوى أن المسرحيات العظيمة قد نجحت حينما مثلت على مسرح اتسمت مناظره بطابع البساطة، ومن الميسور إقامة الدليل على أن هذه الحركة كانت حركة قوية، فقد انتشرت من كراكاو إلى موسكو، ومن باريس إلى روما، ومن لندن إلى برلين وفينا، وقد كان المديرون يرون سيف هذا الخطر مصلتا فوق رؤوسهم، لقد كانوا يرون أن النظارة إذا أمكن أن يتذوقوا البهجة التي تشيعها في نفوسهم تمثيلية لا يستعان فيها بالمناظر إطلاقا، فإنهم

---

[1] دراسات في الفنون السبعة المؤلفة آرثر سيمونز (كونستابل ١٩٠٠).

سيطلبون المزيد إذن ويشتهون مشاهدة التمثيلية التي تؤدي بغير الممثلين! ومن يدري؟ فقد تزداد الرغبة وتزداد، ثم حتى يكون المتفرجون، هم- لا المديرون المهيمنون على المسرح- الذين يتم على أيديهم في الواقع الإصلاح الفني المسرحي.

نابليون ورأيه في الإسراف الزخرفي:

لقد حدثوا عن نابليون أنه قال: "في الحياة شيء كثير لا قيمة له، حتى لينبغي أن يحذف في عالم الفن، كثير من الشك والتذبذب، وهذا كله يجب أن يتزايل في أداء أدوار البطولة، فالبطل يجب أن يبدو تمثالا صلبا لا أثر فيه للضعف أو التراخي.. بل كأنه ليس من لحم ودم". وليس نابليون هو الذي يقول هذا فحسب؛ بل يقوله بن جونسون[1] ولسنج[2]وإدمندشيررهانز كرستيان

---

[1]بن جونسون (١٥٧٣ – ١٦٣٧) شاعر مسرحي معاصر لشكسبير ومؤلف فولبون وكثيرا من الأقنعة **Masks** وكان يحاول إصلاح المسرح الإنجليزي وفقاً للأصول الكلاسيكية. (د – خ).

[2]لسنج **Lessing** (١٧٢٩ – ١٧٨١) شاعر مسرحي ألماني، ولد في كامتز، وتخرج في جامعة ليبزج في قسم اللاهوت، ولكنه اشتغل بفقه اللغة والنقد الأدبي- وأخرجت له فرقة كارولينا نيوبر مسرحية: الفتى جيلبرت- **Der Junge Gil berte** وهو لا يزال طالبا ١٧٤٨- ثم ذهب في السنة نفسها إلى برلين ضد رغبة أبويه- معتمدا على نفسه في معاشه، حيث كان ينشر بعض إنتاجه في المجلات والصحف ليعيش عيش الكفاف، وكان من هذا الإنتاج القصائد القصيرة والمترجمات، وفي سنة ١٧٥٠ قابل فولتير في بوتسدام، فعينه هذا مترجما براتب متوسط، وقد قوع لسنج من نفس فولتير موقعا حسنا حتى كان يلقاه يوميا في منزله، وكانت صحبة فولتير ذات أثر عميق في نفس الأديب الشاب، وإن كان الأديب الشاب من قوة الشخصية بحيث كان يثور على الكثير من آراء فولتير، مما أوقع القطيعة بينهما، وأضاع عليه منصبا هاما في مكتبة برلين الملكية، للفكرة السيئة التي أخذها عنه فردريك الأكبر عن طريق فولتير الذي كان قد عاد لخدمة فردريك في ذلك الوقت

أندرسن[1]، ولام[2]، وجيته[3]

(١٧٦٦)– وكان هذا الحادث خيرا وبركة على الأدب الألماني، فقد كسب هذا الأدب في قلم لسنج واحدا من أعظم النقاد والمؤلفين المسرحيين ومن رواياته: المفكر الحر، واليهود (وكلتاهما تبشر بالمحبة والتسامح)، وكاره النساء **Der Misogyn**– وقد اقتبس ملهاة الكنز عن بلوتوس اللاتيني– ثم ظهرت مأساته (مس سارة سامسبون) وموضوعها هو موضوع ميديا المأساة اليونانية، ولكن في أسرة إنجليزية متوسطة الحال، وقد تأثر فيها برواية ليللو**Lillo** (التاجر اللندني) التي كان لها أثرها في تغيير مجرى المسرحية الإنجليزية كلها.. والرواية من روايات الطبقة البورجوازية التي ثار عليها فولتير ثورة عنيفة– وقد كان لها أثر عميق في ألمانيا، مما جعل هذا النوع يحل محل الكلاسيكية الحديثة فيها، ثم عين في ليبزج سكرتيرا لحاكم برسلاو– وفي سنة ١٧٦٦ نشر كتابه لاوكون في النقد– وفي سنة ١٧٦٧ ظهرت مسرحيته **Minna Von Barinhelm** وهي ملهاة تشيد بفضل المرأة والجيش ظلت تمثل طويلا على المسرح الألماني، بل أعيد تمثيلها (١٩٤٠) هناك، حينما كان الجيش الألماني هو حديث العالم كله، وفي سنة ١٧٧٠ عين أمينا لأكبر مكتبة ألمانية (فيلنويل) فتهيأت له الفرصة لأعماله الأدبية الضخمة، وفي سنة ١٧٧٢ ظهرت مسرحيته أميليا جالوتي، ثم ظهرت أعظم مسرحياته: ناتان الحكيم سنة ١٧٧٩، وهي الأخرى تشيد بالتسامح الديني.

والنقاد الألمان يعدون لنسج طليعة لجيته، وهم يفضلون نقده المسرحي على مسرحياته، وكان لسنج يعد سوفوكلس وشكسبير أعظم مؤلفين مسرحيين، وكان يحتذيهما في مسرحياته ويبشر بهما بين المؤلفين الألمان– وقد نجح في تحرير المسرحية القومية الألمانية وجعلها عجينة سهلة التشكيل في يد من جاء بعده، ولا سيما جيته وشيللر. (د – خ).

[1] هانز كريستان أندرسون (١٨٠٥ – ١٨٧٦) كاتب دنماركي تخصص في كتابة الخرافات الفكهة والمسرحيات الشائقة، إلا أنه كانت تنقصه الحبكة مما كان يجعل مسرحياته شبه ناقصة، ولعل أحسن أعماله هي (الاستراحة الجديدة).

[2] تشارلز لام (١٧٧٤ – ١٨٣٤) هو الكاتب المحبوب الذي حول مسرحيات شكسبير إلى قصص شائقة في كتابه المعروف (د – خ).

[3] يوهان ولفانج فون جيته (١٧٤٩ – ١٨٢٢) هو أديب ألمانيا الأشهر– ولم تكن له مع ذلك ملكات شكسبير أو موليير أو راسين أو إبسن المسرحية بالرغم مما تهيأ له من إشرافه على

وجورج صاند[1]، وكولردج[1]، وأناطول فرانس[2]، ورسكن[3]، وباتر[1]

مسرح وأعمال مسرحية- وأعظم مسرحياته فاوست يبدو عليها التفكك و (قلة السبك) ولا سيما نصفها الأخير، ولد جيته في فرانكفورت على نهر المين، من أسرة عريقة، بعد أن شدا العلم والأدب على أيدي بعض المربين التحق بجامعة ليبزج ثم ستراسبرج حيث تأثر أشد التأثر بأستاذه فون هرد **Herder** صاحب الأثر العميق في معظم الشباب الألماني- وهو الذي بث روح المحبة لديدرو وروسو وشكسبير في روح جيته.. ومما يحسن ذكره أن جيته كان رجل قانون فضلا عن كونه شاعرا ومسرحيا وناقدا وفنانا، ومديرا مسرحيا، وعالما وفيلسوفا ومن كبار رجال الدولة، وشاعر أوبريتات ممتاز، وكاتبا قصصيا رائع الأسلوب شائق العرض- وقصته (آلام الفتى الصغير فرتر- ١٧٧٤-) كان لها فعل السحر في نفوس الشباب الألماني بل شباب أوروبا كلها.. حتى إنهم كانوا يقلدون فرتر في صدرته الزرقاء وبنطلونه الأصفر، ويحملون نسخة من قصة جيته حيثما ذهبوا (!)- وقد انتشر انتحار الشباب بعد أن فشت هذه القصة انتشارا كبيرا- أما مأساته إجمنت**Egmont** التي أتمها سنة ١٧٨٨ فينقصها الصراع، وهي أبعد من الروح الدرامي- وميزتها هذا الوصف الساحر والتصوير الرائع للحب في ظروف مضطربة من الحرب حينما كان دوق ألبا يقود حملته ضد الثوار الفلمنك في بروكسل.. ولا سيما هذا المشهد الخالد الذي يأبى فيه البطل العاشق إجمنت أن يفر ساعة اقتحام عدوه للمدينة، مفضلا الموت بين يدي معبودته الحسناء الفاتنة كلارشن. (د – خ).

[1]جورج صاند: (١٨٠٤ – ١٨٧٦) واسمها الأصلي لوسيل أورودييان- توفي أبوها الضابط بجيش فرنسا الإمبراطوري وهي في الرابعة، ونشأت نشأة ريفية قاسية.. وفي الثالثة عشرة أدخلت الدير الإنجليزي في باريس حيث بقيت أربع سنوات تباعا، ثم أخذت تقرأ الفلاسفة وكبار الكتاب والشعراء- ثم تزوجت في الثامنة عشرة من البارون ديد فانت وأنجبت له طفلين، ثم انفصلت منه، وقصدت إلى باريس، حيث أخذت تكسب قوتها بكتابة القصص- وقد اشتركت مع جول ساندو في أولى قصصها، ثم استقلت عنه، وأخذت تنتج وحدها.. وينقسم إنتاجها الأدبي أربعة أقسام، ١- إنتاجها من القصص الرومنسي الخيالي الذي تمجد فيه الصراع بين الحب وبين القانون وأهواء الناس، ومن هذا النوع قصصها إنديانا وليليا.. ألخ.. -٢- ثم يأتي بعد ذلك إنتاجها من القصص الاجتماعي والروحي الرمزي الغامض – ٣- ثم يلي ذلك إنتاجها من القصص الريفي الرائع -٤- وتختتم إنتاجها بالعودة إلى

القصص الدنيوي الشاعري الحالم الذي يختلف عن إنتاجها الأول في خلوه من نظراتها العاطفية ونزعتها الأولى في تحبيذ استقلال المرأة- ويمتاز قصص جورج صاند بالروح المثالي الذي يتضمن في كثير منه هذا الحب الحار الملتهب، والعطف الإنساني الصادق، والولع بالطبيعة- أما رواياتها الاجتماعية فقد أصبحت غير ذات موضوع اليوم- على أن قدرتها في وصف الطبيعة قدرة لا تبارى، وهي تستولى على المشاعر بما تكتب في ذلك خاصة، وتمتاز جورج صاند بالسلاسة والحرارة.. إنها تكتب كما تتنفس !!.. في سهولة ويسر وصدق وغير كلفة.. إنها تضع تجاربها في كل إنتاجها.. ولله ما كان أقسى هذه التجارب! (د – خ).

[1]كولردج (١٧٧٢ – ١٨٣٤) شاعر إنجليزي عظيم جمع إلى الشعر الطلي الرائع قوة الفكر الفلسفي والقدرة على نظم المسرحيات، وكان ناقدا لا يبارى، ومترجما متمكنا، ويعد المفكر الأكبر للحركة الرومانسية الإنجليزية بكتابة الشهير: سيرة حياة أدبية (د – خ).

[2]أنا طول فرانس (١٨٤٤ – ١٩٢٤) أديب فرنسا الأشهر في القرن العشرين، ومن أحسن قصصه تاييس والآلهة عطشي، والزنابق الحمر، والنساء السبع، وثورة الملائكة.. إلخ، وقد عضد في أخريات حياته آراء الشيوعيين.

[3]جون رسكن (١٨١٩ – ١٩٠٠) كاتب إنجليزي من أسرة اسكتلندية مرهف الحس بالجمال والفن، نقم على الثورة الصناعية التي هبطت بحاسة الجمال عند الناس، وله كتب في الفنون هي آية في نوعها وأفكارها.

كانت والدة جون رسكن تقليدية متدينة شديدة التدين مستقيمة بطبعها، وكان والده رجلا طليقا يهوى الفنون، فورث جون كلا الاتجاهين عن والديه ولم يلبث أن أصبح ناقدا للفنون، بل صاحب رسالة جديدة فيها.. وهذه الرسالة هي إعادة الإحساس المرهف بالفن إلى مشاعر الناس، والتبشير فيهم بجمال الفنون التي انحطت بها الآلهة في القرن التاسع عشر (وما يليه طبعا) وكانت دراسته في جامعة أكسفورد لا تكاد تقيده بشيء في الميدان الذي كرس له نفسه، فاتكل في دراساته على هواياته الخاصة، وبدأت كتبه تترى- فظهرت سلسلته المصورون المحدثون **Modern Painters** (١٨٤٣ – ١٨٦٠) فكانت حديثا جديدا عن التصوير لم تعهده إنجلترا من قبل- وقد أطرى فيها مصوري المناظر الطبيعية المحدثين وفضلهم على إخوانهم القدامى، وأثنى على المصور تيرنر**Turner** ذاكراً له تلك المسحة الروحية التي يضيفها على صورة والتي ارتفعت بالفن من دائرة الحواس المادية إلى عالم الروح؛ ثم أتم هذه السلسة بكتابه (مصابيح فن المعمار السبعة)- ١٨٤٩- ثم (عمائر البندقية) **The Stonee of Venice** الذي أعجب فيه

بالفن القوطي الذي هو ثمرة الصدق الخالص كما سخط فيه على فنون النهضة تلك الفنون الصناعية البعيدة من روح الدين، بل هي ثمرة التقليد الأعمى لفنون الوثنية!..) ومهما تكن آراء رسكر فقد أفلح في التأثير على غناني عصره وفناني القرن العشرين بما لفتهم إليه من توخي روح الصدق في آثارهم، وتعرف معنى الجمال في جميع ما ينشئون، وضرورة دراسة الروابط بين العمل الفني وبين الفنان، وكان لا يفتأ يحذرهم من أن يربطوا فنونهم بالمادة، وبالأحرى بالسب المادي.. ذلك الكسب الذي هو أشبه بالطاعون في عالم الفنون.. لأنه يمسخ الفن ويتلف روحه، لأنه يعني الكم وكثرة الإنتاج، غير حافل بالكيف، القيم العليا للآثار الفنية.. وقد ضحى رسكن بسعادته المادية في سبيل تحقيق مثله في عالم الفن ودنيا الفنانين، مستعينا في التبشير بها بالمحاضرات الكثيرة، وكتبه النظرية التي ظهرت بعد فراغه من السلسلة السابقة، مثل كتابه **Unto This Last** (١٨٦٢) و **Sesame & Lilies**.. إلخ.. تلك الكتب التي أنشأت في إنجلترا ديانة فنية جديدة وأحدثت ثورة في آراء الناس والفنانين جميعا.. بل رسمت الحياة الإنجليزية والأدب الإنجليزي بميسم الحسن واللطف والجمال. (د – خ).

(1) "وولتربارتر **Walter Pater** (١٨٣٩ – ١٨٩٤؛ نشر باتر بعد تخرجه في كلية بريسنوز بأكسفورد كتابه "دراسات في تاريخ النهضة" سنة ١٨٧٣ فدل على ملاحظة قوية وبصر نفاذ، ثم نشر سنة ١٨٨٧ كتابه صور خيالية **Imaginary Portraits** وبعد عامين كتابه **Appreciations** ثم أفلاطون والأفلاطونية (١٨٩٣) ثم قصته ماروس الأبيقوري (١٨٩٥) وكان في معظم كتبه يتحمس لنظرية الفن من أجل الفن، ويبشر بمذهب الهيدونيزم**Hedonism** أو نشدان اللذة، وبالأحرى، السعادة هي الهير الأسمى– وكان يوصي قراءة بأن ينشدوا ذلك في عالم الفنون، أو بالتأمل في الماضي.. وكان مغرما بتحليل شخصيات النهضة الأمعية ذات المشاعر القوية، وقد استحدث في التعبير عن أدق الأمور الفنية أسلوبا طليا لا يعجز عن تصوير أعمق الأفكار.. أسلوبا موسيقيا خصبا يفيض بالألوان كأنه السلم الموسيقي في اختلاف طبقاته، أسلوبا أنيقا لكنه لا يجهدك، أشبه بالشعر في فعله بأوتار القلوب.. وقصارى القول إنه لا غني لأي فنان عن قراءة باتر ورسكن والانتفاع بآرائهما وتوجيهاتهما في أي فن من الفنون (د – خ).

كتب باتر عن النحت يقول: "إن ضوئه الأبيض، البريء من أوضار الحركة والعاطفة، تلك الأوضار الدموية التي تتسم بالغضب، لا تشف عما في الإنسان من أعراضه الطارئة، بل تربك ما هو إلهي فيه، وهو ما يناقض حركة الإنسان التي لا استقرار لها." ثم يقول: "إن أساس كل عبقرية فنية هو قوة تصور الإنسان بطريقة جديدة نفاذة، تبعث البهجة في القلب.. قوة استبدال عالم سعيد بكل

وأحسب أن جميع النابهين من رجال أوروبا ونسائها– ولندع آسيا جانبا؛ لأن الأسيويين، حتى غير الأذكياء منهم، يعجزون عن فهم الصور الشمسية، بينما هم يفهمون الفن على أنه تجليه للأشياء بسيطة واضحة– قد اعترضوا على ترديد الطبيعة بحالها في الفن، كما اعترضوا على تلك الواقعية الفتوغرافية الضعيفة في سائر الفنون– لقد اعترضوا على ذلك كله، وقد راح المديرون الفنيون يناقشونهم في ذلك مناقشة حامية ولهذا جئنا نحن ننشد الحق لندلي دلونا في الدلاء في الوقت المناسب، وهذه نتيجة معقولة، فلنتخلص من الشجرة الحقيقية، ولنتخلص من الواقعية في الإلقاء، ولنتخلص من الواقعية في الحركة إذا أردنا أن يئن الأوان للتخلص من الممثل، وهذا هو الذي ينبغي أن يتم على مدار الزمن، وبودي لو أن مديري المسارح قد أيدوا هذه الفكرة من قبل.. فنتخلص أولا من الممثل لنتخلص بعد ذلك من الوسائل التي تقوم عليها تلك الواقعية المسرحية الوضعية التي تزدهر في ظلها، ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حي يوقعنا في مشكلة الربط بين الواقع والفن؛ لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحي الذي تتراءى فيه اختلاجات اللحم وأمارات ضعفه.

يجب أن يذهب الممثل إلى حيث ألقت رحلها أم قشعم، ليحل محله التمثال الذي لا روح فيه– الممثل الدمية[1]، أو ال**Uber – marionette** كما

ما هو مخلوق منه، وبهذا العالم الخسيس ذي الأيام المألوفة.. القوة التي تخلق بها العبقرية حول نفسها جوا فيه قدرة طريفة تستطيع بها تحليل الصور التي تنقلها واختيارها وتحويرها وإعادة تركيبها، وذلك حسب ما تتخيله البصيرة السريعة التخيل".

[1] كلام المؤلف عن مسرح الدمى كلام عميق كله سخرية بتفاهة الممثلين في عصره، وكل ما يطري به الدية هو ما يوصي الممثل الصادق أن يتصف به– ولهذا وجب التنويه– وأهم ما

يجوز أن نسميه، إلى أن يفوز لنفسه باسم أحجي، وقد كتب الناس كثيرا عن عرائس التمثيل، أو الدمى وثمة مؤلفات بارعة عنها، وقد كانت مصدر إلهام لكثير من البدائع الفنية.

وقد بلغت العرائس المسرحية اليوم من هوان الشأن أن كثيرين لا ينظرون إليها إلا كما ينظرون إلى دمية راقية، وأنها تطورت عن دمى الأطفال بالفعل وهذا غير صحيح؛ لأن العرائس المسرحية ترجع إلى التماثيل الحجرية التي كانوا ينصبونها للآلهة في المعابد القديمة، وهي اليوم تنحدر من الآلهة نفسها، وهي دائما أصدقاء أطفالنا التي لا تبارح ظلهم، وهي لا تزال تعرف كيف تختار أحباءها الأثيرين إلى نفسها وتجذبهم.

وعندما يرسم أحدنا دمية على ورقة، فإنه يرسم عادة شكلا نابيا يبعث منظره على الضحك، ومثل هذا الرسم لا يمت بسبب ما إلى الأسباب التي تنطوي عليها الفكرة التي بنى عليها ذلك التمثال الصغير الذي نسميه الدمية المسرحية؛ فالراسم يخطئ فيبرز في رسمه الغباوة المطبقة، والقبح المطلق، مكان الوقار الذي ينبغي للوجه، والهدوء الذي ينبغي للجسم، في الدمية المسرحية، وبالرغم من ذلك، فالدمى الحديثة أشياء فائقة الحد؛ فالاستحسان الذي تحدثه قد يكون كالغيث المنهمر، وقد يكون رذاذا، إلا أن ذلك لا يؤثر فيها، فقلوبها تضرب ضربات لا سريعة ولا بطيئة، وإشارات التفاهم بينها لا يعتريها ما يحدث ارتباكها: ثم هي، وإن كانت غرقة في غمر من طاقات الزهر وأفاويق الحب، إلا أن وجه السيدة الأولى من بينها يبقى كما كان على الدوام جلالا وجمالا وأزلية؛ وفي الدمية أشياء أكثر من أن تكون خطفة من خطفات

يوحى به هو ألا يكون الممثل واقعيا، وأن يستلهم في تمثيله عالم الروح الغامض– لا هذه الحياة الواقعية الفاسدة.

العبقرية، وفيها أشياء أكثر من وميض الشخصية المعروضة، ويلوح لي أن الدمى هي الصدى الأخير لفن من الفنون الكريمة الجليلة، لحضارة مضت في أخلاد الزمان.. إلا أن الدمى المسرحية قد غدت شيئا حقيرا في العصر الذي نعيش فيه، شأنها في ذلك شأن كل الفنون التي انتهت إلى أيدي البلداء والرعاع من الفنانين، فلست ترى الدمى المسرحية اليوم إلا ممثلي المهازل الوضيعة.

إنهم يقلدون بها ممثلي الملاهي في المسارح الأكبر من مسارحها، والتي تنبض بالحياة أكثر مما تنبض، فهي لا تدخل المسرح إلا لتقع على ظهورها، وهي لا تحتسي الخمر إلا لتترنح، وهي لا تغازل إلا لتثير الضحك، ولقد نسيت هذه الدمى نصيحة أمها الإسفنكس "الهولة"، ولقد فقدت جسومها عظمتها التي كانت تكتسي بالوقار، فأصبحت ميتة جامدة؛ كما فقدت أعينها تلك البراعة اللانهائية التي تجعلها تبدو وكأنها تطرف وترى، أما اليوم فهي تحملق فحسب وهي ترينا حبالها وتخشخش بها، في ثقة من أمر نفسها فيما تبدي به من حكمة جامدة، لقد نسوا أن يذكروا أن فنهم يجب أن يتسم بسمة عدم الابتذال التي نراها أحيانا في آثار غيرهم من الفنانين، وأن أسمى الفنون هو ذلك الذي يخفي الصنعة وينسى الصناع.

وصف مسرح طيبة المصرية سنة ٨٠٠ ق. م:

أفأنا مخطئ؟ أم المخطئ هو هذا الرحالة اليوناني القديم الذي كان يعيش في سنة ٨٠٠ قبل الميلاد، والذي يصف لنا إحدى زياراته لمسرح المعبد في مدينة طيبة فيقول: إنه قد ملك عليه لبه جمال تلك الدمى "الذي أكسبتها إياه نبالة الصنعة؟" "إني ما كدت أحل "بيت الرُّؤَى" حتى شهدت على بعد المملكة السمراء جالسة على عرشها- أعني قبرها- لأنه كان يبدو

لي هذا وذاك، فغصت في مقعدي وأنشأت أرقب حركاتها الرمزية التي بدت وكأنها موسيقى تتغير سرعة إيقاعها بكثير من السهولة، وهي تنساب في جسدها من عضو إلى عضو؛ ولقد كانت تنفض لنا بنات صدرها في مظهر من الهدوء أي مظهر، وكانت تقص علينا أسباب وَجْدها فتستأني في وقار وجمال ليس وراءه جمال، حتى لكان يخيل لنا أن مثل هذه السيدة لا يمكن أن يسمها الضر، أو أن ينال منها الوجد؛ ولم يكن يعتري جسمها أو ملامحها عوج، مما كان حريا أن يلقي في روعنا أن الحزن قد غلبها أو نال منها؛ فكانت العاطفة والألم ملك يديها دائما، تمسك زمامها في لطف، وتترجم عنهما في سكينة، وكان ذراعاها ويداها يبدوان مرة كأنهما نبع نحيل حار من الماء الذي انطلق كالنافورة من بطن الأرض، تهادت حركاتهما واسترخت حتى استكانت أصابعها التي توسدت حجرها في رقة رذاذ النافورة الساقط إلى الأرض؛ ولقد كان ممكنا أن نظن أن هذا تنزيل للفن علينا من السماء لو لم أكن قد رأيت مثل هذه الروح تتلبس أمثلة أخرى لفن أولئك المصريين القدماء، ففن "العرض والإخفاء" هذا، كما يسمونه هو قوة روحية عظيمة الشأن جدا في تلك البلاد التي تذهب القوة الروحية بأكبر نصيب من أمور دينها، إن في مقدورنا أن نتعلم عنها شيئا مما للشجاعة من جلال وبأس؛ لأنه من المحال أن نشاهد أداءً مصريا قديما لم تشع في صورته نضارة الجسم وغضارة الروح.

كان هذا في سنة ٨٠٠ ق. م، ومن يدري؟ فقد تعود الدمى المسرحية تارة أخرى فتصبح الأداة الأمينة التي يستطيع الفنان أن يعبر بها عما يجيش بصدره من أفكار جميلة، وهل لا يحق لنا أن ننظر بعين الأمل إلى ذلك اليوم الذي يعيد إلينا تارة أخرى تلك الدمية، أو الكائن الرمزي، الذي يبدعه دهاء

الفنان الصناع كذلك، حتى يصبح في مقدورنا مرة أخرى أن نملك ناصية "نبالة الصنعة" التي تكلم عنها ذلك الكاتب القديم، وحينئذٍ نتخلص من ذلك الأثر العنيف الذي تتركه فينا تلك الاعترافات العاطفية الصادرة عن الضعف الإنساني، تلك الاعترافات التي يسمعها النظارة كل ليلة فتغرس في نفوسهم بدورها نفس ألوان الضعف التي عرضت على أنظارهم فوق خشبة المسرح، فواجبنا، لكي نصل إلى تلك الغاية، هو أن ندرس طريقة صنع هذه التماثيل– ولن نكتفي عند ذلك بالدمى، بل ينبغي أن نبتدع الدمى العليا، ولن تنافس تلك الدمى العليا الأحياء في حياتهم– بل نحن نرجو أن تكون أرقى من الحياة نفسها،.... يكون هذا اللحم والدم مثلها الأعلى، ولكن مثلها سيكون الجسم في ملكوت آخر– إنها ستهدف إلى إضفاء مسحة من جمال الموت على نفسها، بينما تنتشر منها في الوقت نفسه روح حية، ولقد ترددت كلمة أو كلمتان عدة مرات في خلال هذا الموضوع ظهرتا فوق أديم الطرس رداً على ذلك الصخب المتصل الذي لا يفتأ الفنانون يحدثونه وهم يصيحون: "الحياة! الحياة! الحياة!"، ومن اليسير أن يخطئ البعض في تفهم عاطفتي حيال الموت، وأخص من أولئك المخطئين هؤلاء الذين لا يستشعرون سلطان البهجة الغامضة، ولا تنشرح صدورهم به، وهو هذا السلطان الذي يشع من جميع الأعمال الفنية الخالية من آثار الانفعال النفسي، وإذا لم يكن الفنان روبنز **Rubens**[١] المشهور، والفنان رفائيل[١] الطائر الذكر، وقد صنعا شيئاً

---

[١] **P. P. Rubens (1577 – 1640**بيتر بول روبنز) هو أعظم رجال المدرسة الفلمنكية للفنون– ولد في سيجن بمقاطعة ناسا والألمانية، وكان ينزع في فنه نزعة الفنانين البنادقة من حيث روحه البسامة المتفائلة، وألوانه الحامية المتألقة، ولم يكد يبلغ الثامنة والعشرين حتى كان أعظم فناني أنفرس (أنتورب) وخدم دوق مانتوا ثماني سنين، درس خلالها تيسيان وبول فيروليز وميخائيل أنجلو، ثم عين مصورا للبلاط الحاكم الأراضي المنخفضة سنة ١٦٩٨،

إلا صوراً .. بادية الانفعال جياشة بالحركة، فلقد عاش قبلهم فنانون كثيرون، كما جاء فنانون كثيرون كذلك، كان الاعتدال في آثارهم الفنية هو أثمن ما كانوا يهدفون إليه وكان هؤلاء الفنانون يعنون في روائعهم، أكثر مما عنى غيرهم بجمال الرجولة في أحواله المختلفة، أما غير هؤلاء من الفنانين المشغوفين بتأجيج ألوان صورهم أو بجعلها كاسفة باهتة.. ممن تترد أسماؤهم اليوم على كل لسان، وتبهر أعمالهم في زمننا هذا............... لا ينطقون إلا كما يصرخ الحيوان، ولا يلثغون إلا كما تلثغ المرأة.

ثم استدعته ماري دي مديشي إلى باريس سنة ١٦٢٠ ليرسم لها طائفة من الصور (كلها الآن في اللوفر) تذكارا لزواجها– ولقى الفنان فالسكويز**Valesquez** خلال رحلة قام بها في إسبانيا سنة ١٦٢٨، وظل كلاهما في صحبة الآخر يدرسان ويصوران معا لمدة ثمانية أشهر، ثم أرسل في العام التالي إلى شارل الأول ملك إنجلترا، الذي احتفى به ومنحه لقب فارس سير وكلفه بتصوير الهو يتهول (بهو الولائم– وكان مرسما في أنفرس أشبه بورشة فنية يعمل بها عدد من تلاميذه، وفي مقدمتهم فان ديك، وبروغل، وتينييه**Teniers**وسنيدرز.. ومن هنا هذا العدد الضخم من الصور المنسوبة إلى هذا الفنان، الذي كان مغرماً برسم الصور المتألقة المزدحمة ذات الأجواء الخشنة، الجياشة بالحياة.. وبالأحرى.. باللحم (د – خ).

[1]ومن أشهر صوره الدينية صورة إنزال المسيح من فوق الصليب (في كتدرائيةأنتورب) ومن صوره الأسطورية (معركة الأمازون) بميونخ و (اغتصاب السابينيات) بالمتحف الأهلي بلندن، ومن صوره في الحياة العادية أو ما يسمونه **Genre** صورة (حديقة الحب) بمدريد، وصورة (السوق) بمتحف اللوفر– ومن أخلد صوره صورة (الفلاسفة الأربعة) بفلورنسا ثم صور أبنائه وزوجته، ثم صور الحيوانات الكثيرة التي كان يرسمها في سهولة ويسر (متاحف فينا وبرلين ودرسدن وميونخ) ثم صوره التي يتجلى فيها جمال الطبيعة في قصور باكنجهاموونديسور ومجموعة والاس بلندن. (د – خ).

رسالة الفنان هي الاتجاه بفنه نحو المجهول:

أما أعلام الفن، الحكماء، المعتدلون، الأقوياء بما ألوا أن يلتزمونه من قوانين فنونهم، فهم- وإن تك معظم أسمائهم خاملة مجهولة-

يكونون أسرة رفيعة، أفرادها هم الذين أنشأوا نماذج الشرق والغرب الدقيقة، حماة تلك العصور التي كانت أعظم من زمننا.. كان جميع أعلام الفن أولئك، يتجهون بأفكارهم في خشوع نحو المجهول، باحثين عن مناظر وأصوات في ذلك العالم الآخر، عالم البهجة والسلام، يعينهم على نحت تمثال أو التغني ببيت من الشعر، يضفون عليهما رواء من ذلك السلام نفسه، وتلك البهجة عينها، اللذين يرونهما من بعيد، وذلك لكي يوازنوا بين سلام العالم الآخر ومباهجه، وبين أحزان عالمنا وبلاياه.

الفنان الأمريكي قبل كولمبس:

ففي أمريكا يمكننا أن نتصور هؤلاء الإخوة في أسرة أعلام الفن، يعيشون في مدائنهم الفخمة القديمة التي ما كان يدور بخلدي إلا أنه من الممكن أن تمحى من الوجود في سحابة يوم واحد.. لأنها مدائن من خيام رحبة من الحرير وظلل من الذهب كانت تقر تحتها أربابها.. مساكن كانت تحتوي على حاجيات أكثر الناس أناقة.. تلك المدائن المتنقلة التي كان مظهرها كمظهر جيش السلام الماضي في طريقه، حينما كانت تذرع الرحب من الجبال إلى السهول، ومن فوق الأنهار إلى بطون الأودية، ولم يكن في كل واحدة من تلك المدائن غير واحد أو أثنين ممن كان الناس يطلقون عليهم اسم "فنان"، وكان سائر الناس ينظرون إليهما لا كما تنظر إلى المتبطلين الذي لا نفع لهم ولا رجاء فيهم، بل بوصفهم أناساً اختارتهم الجماعة لما توفر لهم

من قوى الإدراك الرفيعة– أولاء هم الفنانون، وذلك هو ما يعنيه لقب فنان، الإنسان الذي يسمو على زملائه من بني البشر في الحس والإدراك.. والذي يسجل في عمله أكثر مما ترى عيناه! ولم يكن أصغر هؤلاء الفنانين شأنا ذلك الفنان الذي اختص بالعمل في الطقوس الدينية.. أو خالق الرؤي.. أو رسول السماء الذي عمله هو إقامة الشعائر للروح العليا للآلهة– وبالأحرى روح الحركة.

الفنانون المنسيون في أسيا وإفريقيا:

أما في آسيا هي الأخرى فقد كان الفنانون الأعلام المنسيون الذين أقاموا المعابد بجميع ما فيها ينفذون إلى جميع أفكارهم وكل أهدافهم، وبهذا الإحساس من الحركة الهادئة– هدوء الموت– وهي إنما تمجده وتحتفي به؛ وفي إفريقيا (التي يحسب بعضنا أننا إنما نقوم بتمدينها اليوم) كان مثوى هذه الروح التي هي جوهر المدنية الكاملة، وإفريقيا أيضاً كانت مثوى أعلام الفن العظماء، الذين لم يكونوا يعملون أفراداً تستولى على كل منهم فكرة توكيد شخصيته، كأنما هذه الشخصية شيء قيم له عظمته؛ بل كان بحسب كل منهم شعوره بهذا اللون من الصبر الإلهي الذي لم يكن يحرك أذهانهم وأصابعهم إلا في حدود ما يسمح به قانون الفن في خدمة الحقائق المجردة.

الفن المصري القديم هو الفن المثالي.. الإلهي!:

ولشد ما كان هذا القانون صارما، وما أقل ما كان فنانو تلك الأيام يسمحون لأنفسهم بظهور شيء من إحساساتهم الشخصية في آثارهم.. مما يمكن أن نلمسه إذا ألقينا نظرة على أي نموذج من نماذج الفن المصري القديم، انظر إلى أي عضو من أعضاء التماثيل المصرية التي نحتها المثال

المصري في أي عصر من العصور.. وأنعم النظر في تلك العيون المنحوتة ما استطعت، فلن تدري من أنت، حتى زلزلة الساعة، إنها تتخذ وضعا بالغا من السكون تحسبه من سكون الموتى، ومع هذا ففيها رقة، وفيها فتنة، والملاحة نفسها تجدها مع البأس في تلك العيون جنبا إلى جنب، ثم تجد الحب يفيض على كل قطعة بمفردها، ولكنك لن تجد أثاره واحدة من تكلف الفنان أو عاطفته أو شخصيته المختالة أبداً؛ بل لن تجد إشارة واحدة تشعرك بما عسى أن يكون من ريب الأمل المحتدم في صدره.. ولا شيئاً من هذا التحديد الصارخ لما يريد، ولا مثقال ذرة من تلك الاعترافات وما إليها من ألوان السخف.. ولا تجد كبراً، ولا خوفاً، ولا هزلا، ولا أية أثارة تنبيك أن ذهن الفنان أو يده خرجت عن مقتضيات القانون الذي يمضي على هداه، ولو جزءاً واحداً من ألف من لحظة.. فيا الله ما أسمى و يا الله ما أروع! إن مثل هذا إنما ينبغي أن يكون فنانا عظيما، أما مقدار ما نرى من الفورانات العاطفية في أعمالنا الفنية اليوم، وأعمال الماضي القريب، فلا يدل على ذكاء خارق.. وبالأحرى، لا يدل على فن رفيع!

روح الفن المصري تنتقل إلى اليونان وإيطاليا، ثم تهرب من أوروبا:

وقد جاءت هذه الروح إلى أوروبا، فطوفت باليونان، ولم تكن تبارح إيطاليا، إلا أنها هربت منها آخر الأمر، تاركة وراءها جداول من الدموع أو اللائي أمام أعيننا، ثم فرطنا في هذا التراث، وتركنا يد الزمن تنتهبه حتى أحالته حطاما، ثم زدنا الطين بلة، فجهلنا قيمته في الوقت الذي أعلينا فيه من قيمة هؤلاء الذين ندعوهم "أعلاما عظماء"؛ فأحنينا أمامهم جباهنا، ثم رحنا من ثمة نعبد هذه الشخصيات الخطرة المتوهجة.

ولقد ظننا، في يوم من أيام النحس، وفي غمرة من غمرات الجهل: أن السماء قد أرسلت إلينا هؤلاء الأعلام ليقودونا إلى العلي، وأنها قد أرسلتهم ليعبروا عن أفكارنا.. وأن ما كانوا يودعونه عمارتهم، وبالأحرى موسيقاهم، هي أشياء مما يدور حول حياتنا، وهكذا انتهى بنا الأمر أن نطالب هؤلاء الفنانين بوجوب إبرازنا نحن في كل ما تتناوله أيديهم حتى نرى أنفسنا في فنونهم رأي العين، أي في عمارتهم، ومنحوتاتهم، وموسيقاهم، وصورهم، وأشعارهم، ثم أذكرناهم كذلك بأن يوجهوا إلينا دعوتهم بهذه الكلمات المألوفة: "هلموا إلينا كما أنتم".

وأصاخ الفنانون بعد قرون عدة.. فأمدونا بما طلبنا إليهم أن يمدونا به.. وكانت النتيجة أن الجهل الذي أذهب ذلك الروح الصافي الذي يسيطر يوماً على عقل الفنان ويده، أحل محله روحا كسيفا.. روح الارتجال والفوضى محل القانون– وبالأحرى، سيطر روح الغباء على عالم الفن، وشرع الجميع يطالبون بالإحياء..! في الوقت الذي لا يفتأ فيه المصورون والموسيقيون والمثالون والمعماريون، ينافس بعضهم بعضا لكي يلبوا ما تطلبه الجماهير منهم؛ وهو أن تكون كل الأشياء التي يصنعونها على نحو يرى الناس أنفسهم فيها.

أهذه آيات فنية أم تهريج.. هذه الصور الواقعية؟:

ومن ثمة نشأت صور الأشخاص بوجوهها المحمرة، وعيونها البارزة، وأفواهها المنحرفة شزراً، وأصابعها التي تكاد عظامها تبرز من لحمها، وأرساغها ذات العروق البارزة النابضة، وألوانها التي اختلط بعضها في بعض، وخطوطها المشوشة التي هي أشبه بخلجات المجانين.. إن النظر يتنقل فيها من اختلاط إلى اضطراب؛ إن همس الحياة وهي تسبح في آفاقها العليا..

ذلك الهمس الهادئ اللطيف الذي كان يتنفس فيما مضى عن مثل ذلك الأمل الذي لا يمكن التعبير عنه.. إن ذلك الهمس قد ارتفعت حرارته واشتعل حتى غدا لهيبا، ثم ذهب أباديد، ثم حلت محله تلك الواقعية، أو صورة الحياة المجردة: أي هذا الشيء الذي يدرك له أحد كنهها، بينما هو يتعرف عليه..

إلى أي شيء يهدف الفن؟:

وكل هذا بعيد عما يهدف إليه الفن؛ لأن ما يهدف إليه الفن ليس عكس الحقائق الواقعية لهذه الحياة، وذلك أنه ليس من دأب الفنان أن يمشي في إثر الأشياء؛ بل هو قد امتاز من سائر الناس بأن يسير أمامها– بأن يكون له قيادة كل شيء، وبالمثل ينبغي أن تعكس الحياة صورة الروح، وذلك أن الروح كانت أول من اختار الفنان ليسجل جمالها[1]. وإذا كان الشكل في تلك الصورة هو شكل الشخص الحي، فبناء على جماله ونضرته، ينبغي أن يبحث عن اللون المناسب له في ذلك العالم المجهول.. عالم الخيال.. وأي عالم هو هذا العالم يا ترى.. إن لم يكن ذاك العالم الذي يسكنه ما نسميه الموت؟.. لهذا لم يكن العبث أو الهذر مصدر كلامي عن الدمى ومالها من القدرة على الاحتفاظ بالتعبيرات الجميلة التليدة في الشكل والوجه، حتى حينما تخضع لصيب من الثناء، أو مدرار من الاستحسان، على أن ثمة أناساً قد سخروا من هذه الدمى، والدمية عندهم: "لفظة من ألفاظ الزراية" هذا، وإن يكن لا يزال ثمة نفر يستشعر الجمال في هذه التماثيل الصغيرة بالرغم مما أصابها من تدهور.

---

[1] في هذا يقول وليم بليك: "جميع الأشكال كاملة في ذهن الشاعر: إلا أن هذه الأشكال ليست مستخلصة أو مكونة من الطبيعة؛ بل من الخيال".

إن التحدث عن الدمية مع معظم الناس- رجالاً ونساء- قمين أن يجعلهم يقهقهون.. فهذا يجعلهم يفكرون من فورهم في أسلاكها، وفي هذه الأيدي الجامدة والحركات المتقلصة.. وهو يقولون: "إنها عروس صغيرة مضحكة".

الدمى المسرحية والقره جوز:

والآن، فلأذكر لهؤلاء بضعة أشياء عن هذه الدمى، ولأكرر ما قلته آنفا من أنها تنحدر في الأصل من عائلة تماثيل الفيلة المقدسة، التي كانوا يصنعونها "تشبها بالإله" في ظنهم؛ وأنها كان لها قبل قرون حركات منتظمة موسيقية، لا حركات متقلصة، ولم يكن بها حاجة إلى الحبال التي تسندها، ولم تكن تتكلم من خلال أنف العامل المستخفي الذي يحركها.

ويأيها القره جوز البائس، لا تحزن.. فإني لا أعنيك بحرف واحد مما أقول، فأنت تقف فريدا جليلا في هذا القنوط المستولى عليك، حينما ترجع البصر في خلال القرون المواضي بدموعك الدامية التي لا تزال ندية فوق خديك التليدين، حتى لأخالك تهتف بكليتك مستعطفا: "أختي آن.. أختي آن.. أليس أحد قادماً؟" وبعد ذلك، وبنفس هذه الشجاعة الفائقة التي تتعملها؛ تثير فينا عاصفة من الضحك عليك "وفي عاصفة الدموع رثاء لك"، بهذه الصرخة التي تذيب نياط القلوب: "آه يا أنفي!.. آه يا أنفي!"؛- فهل تحسبون أيها السادة والسيدات، أن هذه الدمى كانت دائماً أشياء صغيرة، لا يعلو ارتفاعها عن قدم.

كلا بلا ريب!.. لقد كان للمثل الدمية يوما شكل أشرف من أشكالكم، أتحسبون أنه كان يتخيل له بقدميه فوق منصة صغيرة مساحتها ست أقدام

مربعة، صنعت بحيث تشبه مسرحاً صغيراً من الطراز العتيق، ولهذا يكاد رأسه يلامس أعلى واجهة المسرح؟.. وهل تحسبون أنه كان يعيش دائماً في بيت صغير، تشبه أبوابه ونوافذه أبواب بيت الدمية ونوافذه، بين طلبت حجابات نوافذه، ووُرِيَت في الوسط، وكبرت أوراق الأزهار في حديقته، حتى غدت كبيرة كرأس الممثل الدمية نفسه.. لا.. بل قمين بكم أن تنفوا هذه الفكرة من رءوسكم نفيا باتا.. وأن تسمحوا لي بذكر شيء عن بيته:

بيت الدمى:

لقد نشأت مملكته أول ما نشأت في آسيا، ولقد بنوا مثواه على ضفاف نهر الكينج، وكان قصرا منفياً ذاهباً في السماء من عمود إلى عمود، ثم يهبط من عمود إلى عمود حتى ينساب في الماء، تحيط به الحدائق الشاسعة الدافئة الحافلة بالزهر، المبتردة بالينابيع.. الحدائق التي لا يتسرب إليها صوت، ولا يكاد يتحرك فيها شيء.. ففي غرفات هذا القصر فحسب، وفي غرفاته العليلة البليلة الخاصة، كانت أذهان أصحابه اللماحة تتحرك أبداً، وكانوا يصنعون أشياء ينبغي أن تليق به.. أشياء تكرم الروح التي تولد هو عنها، وحينئذٍ، وفي ذات يوم، كان المهرجان.

وقد شارك هو في ذاك المهرجان الذي كان احتفالاً ثانياً للشكر على هذا التكوين؛ الحمد القديم، التهليل من أجل البقاء، ومعه هذا التهليل الأشد قوة من أجل مزية البقاء الذي سوف يجيء، والذي تراه خلال ستائر رقيقة في كلمة "موت"؛ وفي أثناء ذلك الاحتفال، تلوح لأعين أولئك العباد السمر

رموز جميع ما على الأرض، وما في النرفانا[1] من أشياء.. رمز الشجرة الجميلة.. رمز التلال رموز تلك الركاز[2] الثمينة التي تحتويها التلال؛ رمز السحاب، والريح، وجميع الأشياء السريعة الحركة؛ رمز أسرع الأشياء المتحركة، وأسرع خلجات الفكر، ولمحات التذكر.. رمز الحيوان.. رمز بوذا والإنسان– كل ذلك يتمثل في هذا الشكل، شكل الدمية التي طالما ضحكتم عليها؛ إنكم تضحكون عليها لأن الزمن لم يترك لها إلا مواطن الضعف فيها، وهي تعكس لكم هذه السنوات مما ينعكس عليها منكم.. بيد أنكم لم تكونوا لتضحكوا لو أنكم رأيتموها في أوجها.. في ذلك العهد الذي كان الناس يتوسلون فيه إلى التمثال لكي يكون رمزاً للإنسان في الاحتفال العظيم، هنا، تبرز الدمية الجميلة التي تشيع البهجة في قلوبنا؛ فإذا كان لزاما أن نسخر من ذكرى الدمى المسرحية، وأن نستهزئ بها، فأولى بنا ثم أولى أن نسخر مما جلبنا على أنفسنا من سقوط– أن نسخر مما حطمنا من عقائد وهشمنا من

---

[1] النرفانا: من الكلمات البوذية، ولم يضع لها بوذا تعريفاً يحدد معناها، وهي ترد في الكتب البوذية بمعان مختلفة منها: ١– "تلك الدرجة من السعادة التي يصل إليها الإنسان في هذه الحياة بكبته جميع شهواته الجسدية كبتاً تاما –٢– عدم عودة الفرد إلى الحياة بعد الموت (التخلص من تناسخ الأرواح) ٣– تخلص الإنسان من الشعور بفرديته، وذلك باندماجه في الله (كوحدة الوجود عند متصوفة المسلمين) –٤– التمتع بفردوس السعادة بعد الموت.. ويصفون القديس في الأدب البوذي بأنه ذلك الذي يصطنع الترفانا في حياته، وذلك بالسيطرة التامة على النفس، وبحثه عن الحقيقة، والتزام النشاط والهدوء والغبطة والتركيز وسمو النفس.

والنرفانا الكاملة هي العدم المطلق.. أي يلغي الفرد فرديته إلغاء تاماً، وثوابه على ذلك هو عدم رجوعه إلى أي صورة من الصور الحيوانية أو الإنسانية ليتألم من جديد.. وليحيا حياة كلها متاعب أخرى، ولا يخفى إلغاز المؤلف هنا وغموضه ومبالغته مبالغة شديدة في قيمة هذه الدمى (د – خ).

[2] المعادن الثمينة المدفونة في الأرض **ORES**، واحدها ركز.

صور، ثم لم تكد تنصرم قرون قليلة حتى رأينا مأواه ينحط شيئاً ما.. فهذا الهيكل قد أصبح شيئاً بين الهيكل والمسرح.. ولا أقول إنه أصبح مسرحا.. ولقد أخذت صحته تتضعضع فيه.. إن وراء الأكمة ما وراءها.. وإن أطباءه يشيرون عليه بوجوب الحذر، وها هو ذا سائلهم: "وماذا ينبغي لي أن أخشاه أشد الخشية؟" وهم يجيبونه: "اخش زهو الناس أشد ما تخشى!" ثم هو يقول لنفسه: "ولكن هذا هو ما كنت دوماً أعلمه وأنادي به.. فنحن الذين احتفلنا في سرور بنعمة بقائنا هذا.. يجب أن نخشى الزهو أشد ما يخشاه أحد، أمن الممكن أن يغيب عني هذا؟.. أنا الذي طالما كشف القناع عن تلك الحقيقة، ثم أكون أنا نفسي في طليعة من يسقطون؟.. لا جرم أن حملة ذات دهاء تدبر لي.. ولهذا، سأولي وجهي شطر النعيم السماوي" ثم يصرف أطباءه، ويستغرق في تفكيره في هذا الأمر.

ولتسمحوا لي الآن بالتحدث إليكم عن ذاك الذي جاء لإقلاق الجو الساكن المحيط بهذا الشيء الكامل إلى درجة من الكمال تثير العجب، فلقد ورد في الأثر أنه بعد ذلك بزمن ما ارتحل إلى شاطئ الشرق الأقصى ليتخذ مأواه ثمة، وهناك أقبلت امرأتان لترياه، وأنه كان يتوهج في ذلك الاحتفال الذي حضرته المرأتان فيخطف الأبصار بذاك السناء الذي مصدره دنيانا هذه، وإن لم يفقد مع ذاك بساطته التي لا تصلها بهذه الدنيا صلة، حتى إنه وإن بدا مصدر إلهام للألف والتسعمائة والثماني والتسعين نفسا الذين اشتركوا في الاحتفال به.. هذا الإلهام الذي أنعش العقول بقدر ما أسكرها، لم يكن في نفس المرأتين إلا نشوة سكر فحسب إنه لم يرهما، لأن عينيه كانتا مشدودتين إلى السموات، بيد أنه أفعم المرأتين برعبة جامحة أعظم من أن يبل ظمأها شيء..

الغربة في أن تكونا رمزاً مباشراً للربوبية في الإنسان.. وسرعان ما وضعتا الفكرة في حيز التنفيذ، فزينتا بأبهى زينة "كزينته في رأيهما"، وراحتا تتحركان بالإيماء "كما يتحرك هو على حد قولهما"، ولما كانت لديها القدرة على إثارة الانذهال في ألباب النظارة "للدرجة نفسها التي يحدثها هو، كما زعمتا" فقد بنتا لنفسيهما هيكلا "كهيكله، كهيكله!"، ثم أخذتا تلبيان طلب العامة.. فكان عملهما جميعا هزلا في هزل.

فهذا مما ورد في الأثر، وهو أول ما سجله المسجلون في تاريخ إشراق الممثل، فالممثل قد نشأ من خيلاء امرأتين حمقاوين، لم تكونا من القوة بحيث تنظران إلى رمز الربوبية دون أن تساورهما الرغبة في العبث بهذا الرمز وإفساده؛ ولقد آتى هذا الهزل أكله، ففي خمسين أو مائة سنة لم ير الناس بدأً من إقامة أماكن لأمثال تلك المهازل في أرجاء البلاد.

يقولون: إن الأعشاب الطفيلية تنمو نماء سريعاً، وإن البرية التي تنمو بها تلك الأعشاب، أعنى المسرح الحديث، قد امتلأت بأعشابها امتلاء سريعا، ولم يعد شح الدمية المسرحية المقدسة يجتذب إلا الأقلينفالأقلين من عشاقه، ولا جرم كان النساء آخر من يجتذب الشح من أولئك العشاق، وما كاد عود الدمية المسرحية يذوي، ويحل محله أولئك النسوة، ليعرضن ذواتهن فوق المسرح مكانه، حتى حلت تلك الروح المعتمة التي يسمونها الفوضى.. وكان قيامها انتصارا للشخصية الخليعة الصّحابة.

فهل رأيت إذن ما حدا بي إلى حب هذا الذي تسميه اليوم "الدمية المسرحية" وحسن تقديره، وما حدا بي إلى مقت هذا الذي يسمونه "الحياة" في الفن؟" إني لأبتهل إلى الله أن تعود الدمى سيرتها الأولى؛ أعني الدمى المسرحية العليا، لتعمر مسارحنا؛ لأنها حينما تعود، وتقع عليها أنظار الناس،

لا أكثر من وقوع، فإنهم سوف يعشقونها عشقا يجعل من اليسير عودة البشر مرة ثانية إلى متعتهم القديمة في الاحتفالات الدينية ذات الطقوس– ومرة ثانية سوف يحتفل الناس بعيد الخلق، ويعود إجلالهم لعيد البقاء، كما يعود تشوفهم الديني السعيد إلى الموت من جديد!

فلورنسا: مارس سنة ١٩٠٧

بعض الاتجاهات الخبيثة في المسرح الحديث

حينما أقف أمامكم لأتحدث، فلا يذهبن بكم الظن إلى أنني من رجال الإصلاح، فأناشدكم الله ألا تحسبوني كذلك، وإذا آن الأوان لكي أصبح مصلحا، وبمعنى أصح، لكي أجمع بين صفتي الجراح والطبيب المداوي، فلسوف أعمل بنصيحة هاملت "أصلح المسرح إصلاحاً شاملا" مبتدئا بنفسي، ومنتهيا بعامل الإضاءة.

وإذا أريد للإنسان أن يكون مصلحا، فيجب أن يسمح له مركزه بذلك، أعني ينبغي أن يكون تحت يده ستة مسارح على الأقل أو أثنا عشر سرحا في جهات متفرقة من العالم، وذلك لكي تنتشر الإصلاحات بطريقة متوازنة، فمسرحان تقدميان صغيران في باريس أو لندن أو برلين، لن يكون لهما فائدة مطلقا في تحسين أحوال المسرح، أحواله بوصف كونها فنا وتثقيفا، إن الذين يعيشون في برلين ولندن لا يكادون يعلمون شيئا عما هو جار في المسرحين الفرنسيين، والذين يعيشون في باريس ولندن لا يكادون يسمعون عن مسارح برلين، والذين يعيشون في باريس لا يكادون يعرفون أن في إنجلترا مسارح مثل مسارحهم؛ وهكذا لا نرى لهذه المسارح الصغيرة الجريئة، التي تبذل جهوداً مستديمة في سبيل تحسين أحوالها، أي أثر ملحوظ أو دائم من التحسن، لأن جميع نشاطها وأعمالها العرضية تتبخر عقب مغادرة هذه الآلاف القليلة من الناس للمسرح.. وهكذا لا يبرح الفن المسرحي مجهولا.

وتختلف المسألة اختلافا تاما (وحينئذً لا يسعني أن أكتب الذي أكتبه الآن) إذا وُفق أحد هذه المسارح إلى اكتشاف قوانين للفن المسرحي، لأن

هذه المسارح إن ظلت لا يعرفها أحد، ولا يسمع عنها أحد، فلن يأبه لذلك إلا قليلا أولئك المسرحيون الذين لا يفتأون ينقبون عن الحقائق التي هي أس جميع الأشياء؛ ومن الاتجاهات الخبيثة التي تجتاح المسرح الحديث غض النظر عن ذلك الأمر غضا تاما، وألا يكون لأرباب تلك المسارح هم إلا أن يتحدث الناس عنهم أياما أو أشهراً، وإلا أن يقوموا بجهد ما أمام جمهور كامل من النظارة طوال مائتي أو ثلاثمائة أمسية، ثم ينفضون أيديهم من كل شيء!.. فهل لا يقتضي إصلاحُ هذه الحال جهداً جبارا، جهد مارد تطغي القوة فيه على التعقل؟

الطفيليون والمسرح:

فأنا أكتب إذن كما يكتب أحد المتفرجين؛ بل إني لأكتب كما يكتب متفرج عادي، أو متفرج سريع الضيق، ولكني أكتب كتابة الرجل الذي يهوى ملاحظة نمو النبات في خميلة جميلة، وعين مثل هذا الرجل تستلفتها الحشائش الطفيلية من فورها، ولن يبدو في عينه شيء بالغٌ من الخَرَق والفظاعة كما تبدو هذه الطفيليات التي تمتص الخير من تربة الخميلة، فهي تحرم نباتاتها من ذلك الخير، ثم تشوه جمال الحديقة، على أن هذه الطفيليات، وأعني بها الاتجاهات الخبيثة للمسرح الحديث، هي موضع اهتمامي هنا.

ثم أرجو أن تذكروا أنني حينما أتكلم عن المسرح فإني لا أعني، ولو تلميحًا، ما نسميه المسرح الإنجليزي بخاصة، ولا ما يسمونه المسرح الفرنسي، ولست أعني بخاصة أيضا ما يطلق الناس عليه المسرح الألماني أو الإيطالي أو السويدي أو الروسي، فكل مسارح الدنيا سواء في كل شيء إذا استثنينا اللغة.. ثم وأسفاه!.. إن الطفيليات يشبه بعضها بعضا شبها شديدا، حتى لتثير هذه الظاهرة ضحكنا.

وعلى هذا فأنا أتكلم عن المسارح بصفة عامة.. أو المسارح في أوروبا وأمريكا، لأني لم أر المسارح في غيرها، وإن كنت أعتقد مما يترامى إليّ من أنباء أن المسرح الشرقي يعف عن إيذاء ذوي الألباب.

علة المسرح إشراف غير الفنيين على أموره:

إن المسرح الغربي يميل إلى الإغضاء عن مبادئ الفن الحيوية: يميل إلى اختراع ما يسمونه بالإصلاحات التي قد تجتذب الجماهير، أو اقتباسها في لهفة.. لا تلك الإصلاحات التي لابد لسلامة الفن منها: يميل إلى تشجيع القرصنة والتقليد بدلا من توجيه العناية إلى المصادر الطبيعية: يميل إلى أخذ مفاتيح أقداسه من حراسة الشرعيين، ألَا وهم الفنانون، ثم تسليمها إلى "رجال الأعمال" أو من إليهم. فأنا أكتب كما ذكرت، كما يكتب المتفرج، بيد أنني كنت عاملا من عمال المسرح لمدة تنيف على خمس عشرة سنة[١]؛ وأنا أقول هذا لمصلحة أولئك الذين قد لا يعلمون أنني كنت من المشتغلين بالمسرح، والذين يتساءلون عما يؤهلني لتقرير تلك المور.

العلاج هو تحقيق الوحدة في الفن المسرحي:

لقد كتبت مراراً أن ثمة طريقة واحدة لتحقيق الوحدة في الفن المسرحي، وأنا أفترض أنه من غير الضروري أن أشرح وجوب توفر الوحدة للفن المسرحي كما يجب أن تتوفر للفنون العظيمة الأخرى؛ وأنا أفترض أنني لا أؤذي أحدا إذا سلمت بأنه إن لم تسيطر الوحدة على الأعمال الفنية "فلابد للفوضى من أن تعود أدراجها"، ثم أنا أفترض أن هذا واضح أشد الوضوح؛ _؟_! أو على الأقل أرجو أن يكون الأمر كذلك؛ ولن يكون من العسير علينا

---

[١] توفى كريج بعد أن عمل بالمسرح أكثر من ستين عاما (د –خ).

أن نوضح الطريقة التي نحقق بها تلك الوحدة، ولقد حاولت بيان ذلك في كتابي "الفن المسرحي" وأريد الآن توضيح العملية التي تقضي على الوحدة.

كيف تنعدم الوحدة الفنية في المسرح؟:

فلأضع بين يديك الآن قائمة بأسماء العمال المسرحيين بشتى أنواعهم (وهي قائمة غير كاملة، وإن أدت الغرض المقصود منها)، وعندما أسرد لك أفراد القائمة فسأذكر لك كم من هؤلاء العمال من ينصب نفسه رئيسا للطهاة، وكيف أنهم يتعاونون جميعا على إفساد الطبخة كلها!

فثمة، أولا وقبل كل شيء، صاحب المسرح، ثم مدير الإدارة الذي يؤجر المسرح، ثم مدير الإدارة المسرحية، ويوجد ثلاثة مديرين لهذه الإدارة أو أربعة أحيانا، كما يوجد به ثلاثة أو أربعة من أرباب الأعمال، ثم يأتي بعد هؤلاء الممثل الأول والممثلة الأولى، ثم الممثل الثاني، فالممثلة الثانية اللذان يأتيان في المرتبة بعد الممثل الأول والممثلة الأولى، أي الممثل والممثلة اللذان يقفان على قدم الاستعداد لاحتلال مكان هذين عند الحاجة، ثم يلي هؤلاء نحو من عشرين إلى ستين ممثل وممثلة آخرين؛ وفضلا عن ذلك يوجد سيد آخر لرسم المناظر، وآخر لتصميم الملابس، وثالث يكرس وقته لتنظيم الأضواء ورابع على آلية المسرح (وهذا هو أشق الأعمال المسرحية بوجه عام).. ثم يلي هؤلاء وهؤلاء نحو من عشرين إلى مائة من صغار العمال، ومصوري المناظر، وصُنَّاع الملابس وعمال الإضاءة، والمُهَندمين، ومُغيري المناظر، وعمال الآلات، وكومبارس من الرجال والنساء، وعمال نظافة، وباعة برامج: وهكذا يتم العدد.

والآن، أرجو أن تمعن النظر في هذه القائمة.. إننا نرى سبعة رؤساء

وعضوين لهما سلطات كثيرة جدا.. سبعة مديرين بدلا من مدير واحد، وتسعة آراء بدلاً من رأي واحد.

وأما هذه هي الحال، فمن رابع المستحيلات إنجاز عمل من أعمال الفن يتولى زمامه أكثر من رأس واحد: وإذا كنا لا نرى الأعمال الفنية في المسرح فهذا السبب وحده يكفي لعدم وجودها، وإن كان ثمة أسباب كثيرة أخرى.

الحاجة إلى المخرج الكفء الملم بكل فنون المسرح:

وهل تتوق إلى معرفة السبب في وجود السادة السبعة بدلا من سيد واحد؟.. إن السبب في ذلك هو عدم وجود أي رجل في المسرح يصلح لأن يكون سيدا في ذاته: أعني أنه لا يوجد في المسرح الرجل ذو الكفاية الذي يجمع بين ملكة الابتكار والقدرة على ملاحظة الممثلين في تمريناتهم: الرجل الكفء الذي يصنع تصميم كل من المشاهد المسرحية وملابس الممثلين، ولذلك يشرف على تنفيذها، ثم كتابة الألحان الموسيقية اللازمة، ثم ابتكار الوسائل الآلية التي لا غناء عنها، والإضاءة التي سيجري استعمالها في الرواية.

ليس ثمة هذا المخرج الفني الذي عنى بدراسة هذه الموضوعات، وإنها لفضيحة للمسرح الغربي أن يقضي عليه هذا القضاء، وليس عليك إلا أن تسأل أي مخرج في لندن أو برلين أو باريس عنا إذا كان في وسعه أن يبتكر الدراما التي ستمثل في مسرحه، أو تسأله عما إذا كان في وسعه أن يبتكر مناظر المسرحية التي سوف تعرض فوق مسرحه، ثم يصنع تصميما لها، أو تسأله عما إذا كان له أي إلمام بالملابس التاريخية أو الملابس التخيلية، أو إذا كان يستطيع التمييز بين اللون الجميل واللون الكئيب البشع، أو حتى إذا كانت لديه القدرة على توليف الأنغام والألوان اللطيفة ومزجها بعضها ببعض

حتى يتم منها مجموعة متناسقة، وإذا كان لديه أية معلومات عن اليد، أو المعصم أو الذراع، أو الرقبة، أو سائر مزايا أعضاء الجسم فيما تأتيه من حركات.. أو أسأله كم من الضوء يكفي لإضاءة عشرين قدما مكعبة إضاءة كاملة، وما هي كمية الضوء التي لو ألقيناها لأضاءت عشرين قدما مكعبا إضاءة أكثر من اللازم وبذا تتزايد تكاليف الإضاءة؛ ثم أسأله إذا كان لديه شيء من علم، عن وزن الأخشاب والأقمشة، أو أسأله إن أستطاع أن يجيبك، عن الزمن الذي يمكننا فيه رفع أرضية المنصة أو تخفيضها في حالة ما إذا كان العرض يقتضي سرعة هذا التغيير أو لا يقتضينه؛ سله عن أيّ من هذه الشئون يُجبْك في دلال (بل في خزي إذا أردت الصراحة): إن هذا ليس من شأنه، ومع هذا فذلك الأستاذ الخطير من أساتذة الفن المسرحي يجمع لك معاونيه ثم يشير إليهم فيقول: "أولئك مساعديّ!".

وهو يكذب عليك حين يقول لك هذا؛ لأن هؤلاء ليسوا مساعديه، بل هم أساتذته، فهم يقودونه من مخطمه بشص كأنه غول لوياثان(١) الذي نراه مرسوما في صور مهرجانات الأيام الغابرة، فهذا الغول فظيعا أيما فظاعة، وهو مع ذاك ليس إلا تمثالا من كرتون أجوف مغطى بعجينة ملونة، أفلا يكون هذا أستاذا ظريفا؟..

وهل لا تكون هذه طريقة فكهة للحصول على هذه الوحدة نفسها، هذا الشيء الوحيد الذي تقوم عليه حياة الفن؟

من هم مساعدو المخرج.. الرجسير؟:

فإذا عرفنا هذا، وجب علينا أن نتناول الأساتذة الستة الآخرين، الذين يعاون كل منهم في ترقيع هذا العمل المسرحي، وسنعرض عليهم الأسئلة ذاتها

---

[1] أيوب ٤١.

لنرى هل يعطوننا جوابا معقولا؟.. فهذا هو الرجسير.. أو مدير المسرح، إنه هو هذا الرجل المخدوع الذي يحسب أنه من بين هؤلاء هو الفنان غير مدافع.. المبتكر.. الأستاذ.. ولكن!.. يا للبائس المسكين!.. إنه ليس هذا ولا ذاك، لأنه ليس ثمة من هو الفنان الأستاذ، فكل ممن ذكرنا يلقي في المرق بأي شيء أراد؛ إنهم جميعا أساتذة تافهون، كل منهم يعرقل أخاه، وأنا أعرف كثيرين من الرجيسيرين أو مديري المسارح، فقد عملت مع بعضهم وتحدثت إلى آخرين، إنهم جميعا مخدوعون، يسيطر عليهم الوهم الذي ذكرت، وهو نوع من الوهم الذي مأتاه القنوط، وذاك أن المديرين المسرحيين هم في الواقع عمال جد صالحين ولا يهمهم ما يتجشمون من مشاق طالما كانوا داخل المسرح، ولقد كان أخلق بهم أن يتجشموا هذه المشاق في إعداد أنفسهم للاضطلاع بعملهم قبل أن يلجوا باب المسرح.

وما دامت أسئلتنا التي وجهناها إلى المدير العام للمسرح قد لقيت هذه الإجابة التي يرثى لها، فهلم ننظر هل يستطيع الرجسير أو مدير المسرح، أن يعطينا إجابة أفضل؟.. هلم نسأله.. بل هلم نسأل أي رجسير في أوروبا أو أمريكا هل في وسعه أن يتخيل، ويستنبط هذا الذي يجب تقديمه للنظارة، أعني القطعة المسرحية أو الفكرة، أو ما شئت فسمها.. هلم فلنسأله هل يستطيع تصميم المناظر والملابس لهذه القطعة، وهل يستطيع الإشراف على عملها؟ أريد أن أقول هل يعرف أسرار الخطوط والألوان وطرق معالجتها؟ هلم فلنسأله: هل يمكنه من غير أن يستعين بالإخصائيين أن يوجه مختلف العمال كُلًّا بحسب فائدته لا بحسب إدراكه؟.. فإذا كان في أوروبا أو أمريكا مثل هذا الرجل الذي يستطيع أن يقول: "نعم" في الإجابة على جميع هذه الأسئلة، فإنه يكون الرجل الذي يجب أن تلقي إليه مقاليد الإشراف على

مسارح أوروبا وأمريكا؛ لأن مثل هذا الرجل ربما كان قادرا على تحصيل الكفايات نفسها التي توفرت لشخصه الكريم، وذلك أنه قد يعرف ما لابد منه للمسرح؛ وحينما تعثر على عشرة من أمثال هذا الرجل فإنك تحقق ضالتك المنشودة في المسرح الجديد[1] ولكنك لن تجد هؤلاء العشرة لو بحثت عنهم، وأنا بالذات لن أستطيع أن أدلك على واحد فحسب.

وهكذا نفتقد الوحدة فلا نجدها في الفن المسرحي، وهذا هو ما قلته لك.

خطأ القائمين بالإصلاح المسرحي في ألمانيا:

إلا أن هناك كثيرين من المفكرين يعلمون أنهم إن أمكنهم اكتشاف السر الذي يحققون به تلك الوحدة، وفي ألمانيا عدد قليل من أمثال هؤلاء المفكرين الذين يبحثون في الأغصان العليا لتلك الدوحة، ولكنهم طالما أنهم لا يفكرون في البحث في جذورها، فإن بحثهم يؤدي بهم إلى أعمال غريبة، إنهم ينطوون على نوايا طيبة، لكنهم يسلكون إليها طرقا شاذة، وهم يتأججون حماسة في متابعة مسعاهم، إلا أنهم يتخبطون في الظلمات.

أما عيب هؤلاء فهو ميلهم إلى الاقتباس.. إنهم يقتبسون من أيما مصدر يمكنهم الاقتباس منه.. فهم يقتبسون من المصورين، وهم يقتبسون من رجال المعمار، وهم يقتبسون حتى من زملائهم من رجال المسرح؛ إنهم يقتبسون أية فكرة، طالما كانت فكرة جذابة، وطالما كان لها وجه مستو يكفي لأن يكون أساساً لبناء معنوي يقيمونه فوقه، فهم لا يتوانون في نقلها إلى المسرح.

---

[1] هذا هو الرجسير في نظر المؤلف.. أما في مصر فهو في نظرنا عامل يأتمر بأوامر المخرج أو المدير الفني.

خطأ إشراك غير أهل المسرح في أي عمل يتصل بالمسرح:

فيا لها من طريق يتبعها الرجل الذي يرغب في أن يدعوه الناس فناناً!.. إن مهرة الفنانين الذين ينشرون صورهم في صحف ألمانيا الفكاهية أسبوعا بعد أسبوع، يجدون أفكارهم تؤخذ عنهم وتظهر على منصات المسارح الحديثة، ف "الجيوكندا" تحلي روايات شكسبير وبرنردشو، و "السمبليسيسيموس" تصلح لمسرحيات جوركي[1] وفيدكيند[2].

فهذه الأشياء تجريبية، وابتدعات جزافية، وهي ضارة بكل من الفن

---

[1]مكسيم جوركي (١٨٦٨ – ١٩٣٦) هو الكاتب القصاص الروسي العظيم- يلقبونه أديب الرعاع، لكثرة ما كتب عن الفقراء والفقراء، وقد ظل حتى سنة ١٩٠٠ يقتصر على كتابة القصة.. ثم اجتذبه تشيكوف إلى المسرح، وما كاد يلقى المخرجين الروسيين العظيمين "ما يرهولد" "وستانسلافسكس" ويشاهد الكثير من تجاربهما في الإخراج المسرحي حتى أخذ يمد المسرح الروسي بمسرحياته، ومن أهمها الطبقات الدنيا **Lower Depths** ، وأبناء الشمس والبرابرة، والعملة الزائفة.. ومعظم رواياته قائمة على أفكار اشتراكية صرفة، ولذا فهي تناقض الشيوعية المتطرفة، مما دفعه إلى مخاصمة الشيوعيين، والهجرة من روسيا.. ولم يعد إليها إلا بعد أن عاهدوه على أن يترك حرا في تفكيره وفي إنتاجه الأدبي.

[2]فرانك فيدكند**F. Wedekind** (١٨٦٤ – ١٩١٨) كاتب مسرحي ألماني، وهو زعيم المذهب التعبيري **Ex- Pressionism**، بل هو أول من ابتكر هذا المذهب فيها، والمذهب التعبيري هو ذلك الذي يمهل المظهر والصبغة السطحية للبطل، ويتعمق في أغوار النفس الإنسانية حتى يظهرها لنا تتحرك فوق المسرح عارية متحررة من أغلفة الواقع السميكة، وذلك بإظهار وقد انتابتها أزمة تثير فيها الخوف الشديد الذي يجردها من البطولة المفتعلة، ومن أهم معالم هذا المذهب الاكتفاء ببطل واحد في المسرحية تتركز حوله جميع أضوائها، أما بقية الشخصيات فتكون ثانوية مهمتها زيادة الأزمة في نفس البطل.

وقد تولى فيدكند جملة أعمال: منها الكتابة الفكاهية للمجلات، وتأليف الفودفيلات المضحكة للسيارك، وإدارة البرامج المسرحية في هذه للسيارك نفسها، وقد أكب على فلسفة نيتشة وقرأ شترنروابسنوسترندبرج فتأثر بهم تأثرا شديدا، مما صرفه عن كتابة الفودفيلات، ووجهه إلى كتابة مسرحياته التعبيرية التي كان يديرها حول المسائل الجنسية ومشكلاتها العميقة. (د – خ).

والجمهور على السواء، والعجلة سمة من سمات الشئون المسرحية كلها في أيامنا هذه.. فالإصلاحات تتخذ على عجل، والاستعدادات كذلك، والأفكار التي لم تعط الوقت الكافي للتمحيص تنفذ بسرعة أيضا، والمديرون يتلهفون اليوم على أن يكلفوا أن يرسم لهم مصَورو المراسم[1] مناظر لهم خاصة.

فما وجه الغرابة الشديدة في ذلك!.. ألا يرون أنهم يدعون إلى مسارحهم هذا الذي سوف ينقلب عليها في حينه، ويذهب بها أباديد، بعد أن يكون قد أضاف جرحاً جديداً إلى جثة مهشمة؟.

مصور الاستديو لا يصلح لرسم المناظر المسرحية:

ألا يرون أيضا أن دعوتهم لمصوري المراسم إلى المسرح إهانة لمصوري المناظر الذين توارثوا هذا العمل داخل المسارح مئات من السنين؟.. وهل لا يرون كذلك أن مواهب مصور المرسم الخصوصية لا تجدي نفعا داخل المسرح، وأن استخدامهم الرجل الذي يصور جانباً من منزل قد لا يكون احتيالا من جانبهم؟ والجوانب العجيبة لهذه المسألة، أعني دعوتهم للمصور لكي يتعاون معهم في أعمال المسرح، هو أنهم ينظرون إليَّ كمن يؤيد هذا الاتجاه، ثم أنني، والحق يقال، يشار إليَّ بالبنان بوصفي مثلا من أمثلة النجاح الذي نجم عن هذه الحركة، بينما أنا ضد هذا الأمر كله من أوله إلى أخره.

ولو أن هؤلاء المصورين استطاعوا أن يطلقوا الفن من عقاله بأي مقدار، الفن الذي تثقله القيود بهذه الصورة بسبب السنين أولا، وبسبب غباء أولئك الذين يفترض أنهم أساتذة (؟) وعجزهم ثانيا.. أقول لو أن هؤلاء المصورين استطاعوا ذلك، لكان استخدامهم في المسرح يرحب به، إلا أنهم لا يفكون

---

[1] الاستديوهات.

عقال الفن، بل هم يزيدون في أغلاله، وليست الغلطة غلطتهم حينما يبدون استعدادهم لخدمتنا، ولكنها غلطتنا نحن إذ نتقبل هذه الخدمة.. إننا نفترض من هذا ومن ذاك، ولقد غرقنا حتى أذاقتنا في الديون بالفعل، حتى لقد أوشكنا أن نستسلم لليأس.. ثم نحن نجري في شئوننا على عجل كما يجري أولئك الألمان، فلماذا؟ إن هذه العجلة نفسها تجعلنا نقترض في غير مبالاة.. إنها تجعلنا نستنسخ الأشياء الرديئة في سرعة وبدون تمحيص، كما نستنسخ الأشياء الحسنة، فأية صورة، أو أي رسم فيهما قدر كاف من البهرج وعدم الجري مع المألوف، يتلقفها مديرو العموم هؤلاء، أو مديرو المسرح في لهفة وفي غير تفكير، فيعتصرونها حتى لا يبقى فيها من عصيرها شيء، مهما يكن ذلك العصير مر المذاق أو حلوه! على أن هذه اللهفة وذلك التردي في الخطأ ليسا بهذا القدر من الغرابة: لو أنعمنا النظر فيهما، وكل إنسان قضى في المسرح عاما واحدا يستطيع أن يفهم أسبابها.

العجلة عدو الفن الأكبر:

إن سادة المسرح هؤلاء عجلون دراما.. إنهم عجلون في أثناء النهار، وفي سويعات العصر، وعجلون في المساء وفي الليل (وأنا أتحدث عن المسارح الحديثة المفروض أنها متقدمة على المسارح القديمة). إنهم يجتمعون في تمريناتهم المسرحية في الصباح، فإذا كان الظهر اشتغلوا بلقاء الناس، ثم ها هم يدرسون الأدوار، ويتفرجون بالمناظر، ويتسلون بقراءة المسرحيات، ويشتركون في الاستقبالات، ويلقون المؤلفين، ويرحبون بالنقاد، ويصلحون بين المتخاصمين الذين لا يفرغ لهم شجار، وأمامهم رواية على الأقل يجب إخراجها كل شهر، وعليهم تدبير المال، والإشراف على الدار.. إلى آخر هذا الهرج الدائم الذي لا ينتهي!

فأني لهم إذن بالوقت الذي يتفرغون فيه للتفكير في فن المسرح؟ إن هذه الحال أخلق بشركة من شركات الزيت، أو محل كبير من محل البدالين.. لأن أمثال هذه المنشئات تنجح بمثل هذا الهَرْج وذاك الضجيج، وأما الفنون.. فلا لأن هذه العجلة تقضي على كل تفكير في مبادئ الفن وفي جماله، كما تقضي في نفس الفنان على كل رغبة في تحقيق الجمال.

الدسائس في جو المسارح تقضي على كل أعماله الفنية:

وبعد، فلابد من التسليم بأن الجمال في جو الدسائس المسرحية لا يمكن إلا أن يُسفر عن أشياء تُغثي النفس، كما يجب التسليم بأن نوعا من الدسائس الباعثة على السخرية قد أصبح إلها يعبده العاملون في مسارحنا اليوم، الدسائس الباعثة على السخرية! إنها بالضبط هي هذا الضرب من أضرب السياسة السائدة في الجو المسرحي؛ أما أشباه الساسة الأصاغر هؤلاء فحدث ما شئت عن مظهر الجد الذي يبدون فيه وهم يسعون بدسائسهم!

إن من أعجب العجب أن نقرأ في مذكرات دي جونكور[1]عن الأثر الذي انطبع في نفس الأخوين حينما أراد تشريف المسرح بإبراز رواياتهما على خشبته فهذا إدمون دي جونكور يصور لنا صورة شائقة لساسة المسرح المضحكين هؤلاء وهم محدقون به، وهو في ذلك الوقت من رجال الحاشية الأصلاء الممتازين، إننا حينما نقرأ ما كتبه في أحاديثه المختلفة مع هؤلاء السادة ليستولي علينا شعور حاد مثير، حتى لندرك مبلغ ما كان لابد أن يصل إليه الموقف بينه وبينهم من ضعة وهوان.

---

[1]الأخوان دي جونكور من زعماء المذهب الطبيعي في المسرح الفرنسي في القرن التاسع عشر، عشر، وكانا يحرران (جورنالا) يصفان فيه الأدب والفن والفنانين بروح فكهة.

انحطاط الأخلاق بين الملتفين بالمسرح انحط بمنزلة الممثلين:

إنه ليروعني ويغثي نفسي أن أفكر فيما يلقاه في نفس هذا الموقف الذليل، وفي كل زمان، رجال من أمثال دي جونكور، ودي ميسيه، وفكتور هيجو، وديما، وجيته، وبرونتج، وجميع الكتاب العظماء، وكل الرجال المبرزين عن جدارة في الحياة، وليس هذا هو ما يغثي نفسي فحسب، بل إنه لمما يدعو إلى الخجل أن يكون المسرح دائما هو الذي يضع هؤلاء الرجال في هذا الموقف، فهل لابد للمسرح أن يعلن دائما، وبملء فيه: أنه لا يضم من الناس أحدا إلا حثالة الطبقة الخامسة من بني الإنسان؟! وهل كتب على رجال المسرح أن يمثلوا على الدوام حينما يكونون في حضرة غيرهم من الفنانين؟ وإذا مثلوا، فهل ينبغي لهم إلى الأبد أن يصلوا تمثيلهم بهذه الصورة الشائنة، حتى يضج الناس جميعا قائلين: "انظروا! ها كم ممثل، وممثل خسيس ملعون فوق كل وصف!" لقد كان الممثل يتباهى أخيرا بأنه قد ارتفع بنفسه عن منزلته القديمة التي كان ينظر إليه فيها بوصفه متشردا أو لصا.

وهذه هي الحال في إنجلترا بخاصة، فياليته بقى كما كان آفاقا أو لصا، حتى كان على الأقل يُبقي على ميزته، وذاك أن الإنسان إذا كان مهذبا بالسم، وهو في صميمه خسيس منحط، يكون شرا من اللص، وشرا من الآفاق، أضعافا مضاعفة.

ليتخلص المسرح من ترهاته الصبيانية التي تجنيها عليه سياسة الهواية، وهو إذا اضطلع بأعماله كلها بنفسه، فلن يمضي وقت طويل حتى يرى أنه لا حاجة به إلى شيء من تلك الترهات، وهو حينما يتخلص من تلك العادة الخبيثة فلسوف يتوفر له الوقت للتفرغ للأشياء الأكثر أهمية، وسيجد في نفسه من الإقدام ما يغريه بالنظر إلى الأشياء نظرة عادلة.

الطفيليون يحلون محل رجال المسرح في المسرح:

ولكن، لنعد إلى ما كنا بصدده من الحديث عن دعوة المصورين ومن إليهم من الفنانين لكي يعاونونا في عملنا المسرحي، وعن العجلة التي تسم جميع أمورنا، لنقول إن هذين الاتجاهين قد أقصيا عن المسرح أحسن عماله، وأن الفنانين المسرحيين يهجرون المسرح على توالي الأيام ليحترفوا أي عمل آخر، بعد أن أيسوا هذا الزمان الطويل من طول ما وقفوا يترقبون أن يستيقظ المسرح من هذه الحال التي غط فيها في نوم كنوم السكارى.

لقد كانت نتيجة ذلك أَن لم يعد في المسرح اليوم أحد من فنانيه، إذ كل من بيدهم مقاليد المسرح اليوم هم دائما أناس على قدر معلوم من القدرة على التعامل، حتى ليمكن أن نسميهم رجال أعمال ليس غير.

فرجل الأعمال يستخدم شخصا أو شخصين كصبيان له، لهما قدرة على التمييز بين منظر شجرة مثلا، ومنظر قطة! وهذا بالطبع له فائدته الكبرى ونفعه الجزيل! وعلى هذا، فعندما يحتاج رجل الأعمال إلى شجرة يحضرها له "صبيه"..، ويحضرها له بمنتهى البساطة! فإذا احتاج إلى غابة، كما في "حلم منتصف ليلة من ليالي الصيف" أحضرها إليه صبيه أيضا! أما أن يصور لنفسه غابة من الغابات.. فكلا.. كلا، لأنها تكون مخاطرة.. مخاطرة محفوفة بالصعاب.. لا.. لا.. لقد طلب غابة فأحضر له صبيه غابة حقيقية، شجرة فشجرة، ثم يقول الصبي: "هاك يا سيدي المدير غابتك التي طلبت"، ويجيبه المدير: "إنها لغابة وأيم الحق! يا لك من فنان جليل!" ثم ينطلق في جميع الطرقات والمنعطفات، بعد أن حرص على لبس بنياقته وقفازاته المنشاة، ليقول لكل معارفه وزبائنه: هلموا يا سادة.. هلموا فانظروا إلى المشهد الذي أعددته لكم! هل رأيتم طوال حياتكم مشهدا كهذا المشهد؟ مبلغ علمي أن

الطبيعة لا تستطيع أن تخلق شيئا أحسن وأروع" ويقطع البهر أنفاس زبائنه، وهم تتقطع أنفاسهم لسذاجة هذا الرجل، وغاية ما يستطيعون أن يقولوه له تأدبا هو: "إنه مشهد واقعي حقا!" وهكذا تتحكم الواقعية في المسرح بسبب هذه السذاجة المطبقة، وبسبب تأدب الشعب!

الواقعية أيضا:

ولا يقف الأمر عند طلب المدير غابة فتكون بين يديه، بل هو يقول لكل من ممثليه: "لماذا لا تمشي ههنا وههنا وتتحدث كما يتحدث عباد الله؟ كن طبيعيا! كن طبيعيا! ثم هو لا يستنكف أن يبارك أية غلطة صغيرة يقع فيها الممثل من غير قصد، كما لو أنه زل فوق البساط، أو سقط من فوق الكرسي، فيقول له: "يا الله! عظيم! عظيم جداً! هذا أقرب التمثيل إلى الطبيعة! كرر هذه الغلطة أمام الجماهير كل مساء" كأنه لا هم له إلا تمثيل ما هو ممكن في الحياة الواقعية، ففكرة التمثيل الإيحائية تبدو في نظره فكرة جنونية ما دام في مقدوره أن يمثل تمثيلا واقعيا، ففي إنجلترا مثلا، إذا احتاج هذا المدير إلى جيش، أرسل أحد مساعديه ليجمع له (نصف دستة!) من الفرقة التي صفتها كيت ونعتها كيت، فإذا حضروا سلحهم بسلاح العهد الباروكي! وهو لا يخطر له على بال أن يمرن جميع رجاله على الظهور بالمظهر العسكري الذي هو سمة رجال الجيش.. إنه لا يذهب في تفكيره هذا المذهب على الإطلاق، بل هو لا يني يقول: "ما جدوى التقليد طالما كان في وسعنا الحصول على الشيء الحقيقي؟".

ولست أدري ما فائدة التمثيل ما دام مطلبنا هو الشيء الحقيقي؟ إن المذهب الواقعي لا يجري إلا وراء الأشياء الحقيقية، والفن لا شأن له مطلقاً بالمذهب الواقعي.

وثمة أناس يعتقدون أن المذهب الواقعي فوق المسرح لا يعني إبراز الأشياء الحقيقية أمام عينيك، فإن لم تكن الواقعية، فماذا تكون إذن؟

الواقعيون لا يقلدون من الواقع إلا قبائحه:

ولنحاول أن نفصل هذا الكلام المقتضب، ولنقل إننا حينما نجعل إنتاجنا يتسم بسمة الواقعية، فإننا نهدف إلى تقديم ما هو حقيقي خالص بالفعل، في صورة الشبيه بالحقيقي؛ ثم نحن نرمي إلى أن نُضفي عليها مظهراً يشبه مظاهر الأحياء، حتى لتبدو كأنما تنبض بالحياة، وكأنما يتدفق الدم فيها بالفعل، وكأنما لها جميع السمات الحقيقية الأخرى.. والآن فلنُحوِلْ أبصارنا شطر الشيء الحقيقي لنرى ماذا يجب علينا أن ننقل منه.. فها نحن أولاء نُحَدق طويلا في وجه من الوجوه، إلا أننا نرى أنه غير جميل، وأنه غير قوي، وأنه لا تبدو عليه أمارات العافية، وأنه جمع كل النقائض التي ينفر منها الفن.. ثم ها نحن نمعن النظر في شجرة من الأشجار، فنرى أن يد البلى قد عاثت فيها، وأن أغصانها متراخية متزايلة، وأنها أشبه بالهيكل العظمى.. ثم ها نحن نُوجه أبصارنا في عناية إلى بناء، فتبهرها كمية الطوب المستعملة في تشييده، كما يروعنا تصور هذا المقدار من العمل والكدح الذي استنفذه البناء كي يوضع الطوب كله في مكانه الصحيح؛ وهكذا نجد أننا إذا نظرنا من قرب إلى الواقع راعنا ما نرى، فإن لم نُرع تغشانا الحزن؛ فليس من الإنصاف أن نزعم أن الفنان ما وجد إلا ليستنسخ نقائص الطبيعة ومعايبها، ومن المضحك أن نزعم أن الإنسان قد أوتى نعمة الإلهام لكي يُدَون أخطاء الطبيعة، ومن التفاهة والسخف أن نزعم أن هذه الأخطاء شيء جميل، وأن تلك المعايب شيء ساحر، فقد يكون هذا، وقد لا يكون.. إلا في الفن.. فهل عساها تجعل العمل الفني أجمل وقعا في النفس؟ أما أنا.. فأخالف هذا الرأي، ولن يستطيع

الإنسان أن يزعم إلا أنها من قبيل السخريات الرخيصة، وهذا هو كل شأنها، وبمضي الزمن قد تنمو الواقعية وتنتهي بالأضحوكة– فالواقعية هي المسخ– أو الكاريكاتير! ولن يكون مآل المسرح بهذه الواقعية إلا أن يصبح صالة من صالات اللهو، لأن الواقعية لا تستطيع التسامي إلى أعلى، ولكنها تهبط إلى أسفل دائما، وستظل تسفل إلى الحضيض حتى تبلغ بنا إلى الأعماق.. حيث لا نجد إلا الفوضى! وحيث يبيد آريل الجميل، ويسود كالبيان المسخ!

وأنا في الواقع لا أعتقد أن ثمة أشياء كثيرة يمكن عملها، وليس ذلك لأني رجل متشائم بأية صورة من الصور فيما يختص بالفن، إذ أنني أعلم علم اليقين أن الفن سوف يسمو في حينه دون أن يلقي معونة من أحد، إلا أنني أرى أنه لن يتم خير كثير في الوقت الحاضر على أيدي السادة الذين يهيمنون على شئون المسرح، وذلك لأنهم إذا بدأوا يعملون شيئا فقد لا يستطيعون إلا أن يزيدوا الأمور سوءا، وقد تزيد الطين بلة، فنرى التكلف إلى جانب الخشونة والسوقية!

الشباب أمل الإصلاح، بشرط ألا ينهجوا نهج العجائز:

على أن في مقدور الشباب أن يصنعوا شيئا.. إلا أنهم لن يستطيعوا الإتيان بجديد إذا ساروا على هدى عجائز المسرح، لأنهم إن فعلوا تكشفوا عن شباب عجوز! على أن ثمة شيئا يقومون به في إنجلترا في مسرح البلاط الصغير **The Court Theatre**. إلا أن أثر المؤلف في هذا المسرح أثر بالغ القوة.. لأنه مؤلف يستخدم المسرح للإعلان عن نفسه! وثمة شيء يقومون به في مسرح الدويتش**Deutches Theatre** في برلين، إلا أن أثر الجيو كنده والسمبليسيسيموس ورجال الأعمال أثر بالغ القوة هناك أيضا، وفضلا عن ذلك فهذا المسرح تبدو عليه أعراض حمى الاقتباس حتى لترتفع حرارته إلى

درجة عالية مزعجة، ثم هناك أيضا مسرح الفن الصغير في موسكو، وهو مسرح جم النشاط، مشغوف بالواقعية أيما شغف، حتى إنهم ليقبلون الواقعية نفسها فتصبح في أيديهم أضحوكة.. ثم نذهب إلى باريس فنجد فيها مسرح أنطوان، ومسرح الفنون **Theatre des Arts**، وهما جهد المقل في العاصمة الفرنسية، ولكن الذي أنجزوه من الأعمال في هذين المسرحين قليل بالقياس إلى بعض التمثيليات الأخيرة التي أخرجت فيهما.

فلو أن هذه المسارح كلها كانت ماضية في سبيلها قدما، وفي اتجاه واحد، وبفكرة مشتركة واحدة، ولو أنها كانت تلتزم قوانين بعينها لا تحيد عنها، إذن لأمكن أن ننتظر منها بعض الخير، مهما يكن هذا الخير قليلا، وذلك لأنها كلها كانت تمضي في خطة متوائمة، وبنغمة متجانسة؛ ثم لأمكن، على التحقيق، أن يتحسن المسرح ذو الطابع القديم في تمثيلياته وفي مناظره وفي ممثليه الحقيقيين.

أما أن نظل مترقبين حدوث ما لابد من حدوثه.. أعني أن يجتمع مديرو هذه المسارح في مجلس يقسمون فيه يمين الولاء فلا يخدمون من عرائس الفنون إلا عروس فنهم، وألا يمضوا من أعمارهم شيئا فوق الذي أمضوا في ربقة عروس الآداب أو عروس التصوير، بل يعزفون اللحن الجديد الأول تكريما لرتبهم الخاصة.. أقول إن ظللنا نرصد حدوث هذا كله، فلا يمكن أن يظل هذا الأمل الأسمى إلا حلما من الأحلام، وذاك أن الإنسان مختالٌ أَثِر؛ وإلى هذا، فإن قوانين الفن المسرحي لم يخط فيها حرف بعد.. وبسبب أنه لا الكهنة ولا المتعبدون يعرفون القوانين، لا يجد الناس غناء في زماننا في كل ما يجري في المسارح من تمثيل.. فيجب الكشف عن قوانين الفن وتدوينها.. ولا أعني بهذه القوانين ما يظن كل منا على حدة أنه القانون، ولكني أعني

القوانين الحقيقية، ولا يمكن أن ننتهي إلى شيء من خيبة الأمل بكشفنا عن هذه القوانين، فإذا أخفقنا جميعا في إيجادها، ثم جاء واحد من الناس فجلَّى معالمها، فهل يكون في الدنيا من ينكر عليه ما جلى؟ إن أسوأ ما في هذا الأمر أنه لا يوجد بيننا من يرغب في إيجاد هذه القوانين اليوم؛ بل كل منا يريد أن يفرض على غيره أفكاره الخاصة، مهما تكن أفكاره هذه تافهة أو مخالفة، أو هو يريد الحصول على المال، والحصول على المال فحسب، وهكذا ترى أن الزهو الكبير، والأنانية الحقيرة يعقدان ألسنتنا ويطبقان على أفهامنا.

الفن المسرحي اليوم لا ضابط له:

إن ما يفتقر إليه الفن المسرحي اليوم (وينبغي بالأحرى أن ندعوه العمل المسرحي في الوقت الحاضر) هو أن نوفر له خصائصه، وغن هذا الفن يترامى ويهيم على وجهه بلا ضابط يكبحه، ولا شكل يعرفه الناس به، وهذا هو الفرق ما بين المسرحي والفنون الرفيعة، والقول بأنه يفتقر إلى الذاتية- أو الشكل- يعني أنه يفتقر إلى الجمال، إذ لا جمال في فن لم تتحدد معالمه.

فما السبيل إذن لتحديد هذه المعالم؟.. إنه لا سبيل إلى ذلك إلا بتطور الفن المسرحي تطورا بطيئا في ظل القوانين، فما هي هذه إذن. لقد نَقَّبْتُ عنها وأحسب أنني وفقت إلى العثور على بعضها.

المسرحيات والكتّاب المسرحيون

الصور والمصورون في المسرح

لا يني الناس يسألونني أينما توجهت، وكيفما كانوا من ذوي الفطانة، أو على غير شيء منها، ومهما عنوا بقراءة ما كتبته عن المسرح؛- لا يني الناس يسألونني ذلك السؤال الخالد الذي يوجهونه في غلظة وتطاول حينا، وفي ظرف ورقة أحيانا- فيقولون: "أتريد أن تكتسح جميع المسرحيات من المسرح؟ هل ترى أن فكرة الشاعر في المسرح مما تعافه النفس؟ قل لنا، إذا تفضلت، ما فحوى هذه الفكرة الخارقة الشاذة التي تجول برأسك، والتي أصبح بموجبها ما ظل صالحا مئات من السنين فإذا هو في رأيك ردئ خبيث فجأة؟" والإجابة على ذلك كله من الصعوبة بمكان عظيم، وإزاء هذه الصعوبة، سأحاول الإجابة.

ولا جرم أنني أفهم الموضوع بنصه وفصه فهما تاما لا غموض فيه، بحيث لم يعد في نظري موضوعا قط: فلقد صرت أفهم أن الإنسان حينما يهم بعمل، وجب عليه ألا يبحث عن رجل آخر ليعمل له هذا العمل- موضوع السؤال- ثم يتبجح فيدعي أنه هو الذي عمله!

لقد صرت أفهم تمام الفهم أن واجبي يقتضيني، لكني أستطيع الإجابة، في عناية وإدراك، على أسئلة أولئك الذين يغمض عليهم ذلك الموضوع، أن أنأى بنفسي عن الصورة التي تتراءى لي، ثم أتبين كل خط من الخطوط الموجودة في الصورة التي يراها الآخرون؛ فإذا حاولت أن أفعل ذلك، فلا معدى من أن تقع عيناي على أشياء في منتهى السوء، ولابد من فحص نقط

في منتهى الغباء.. نقط لا تخفى على معظمنا، ولكن إن لم يكن بد من الشروع في الإجابة على هذا السؤال، فلا معدى من ولوج هذا السبيل.

وإني ليفزعني فزعا شديدا أن أبرهن للناس على خطلهم، وبخاصة للرجل الذي يستهين بشأن الفنون، على أن إحساسي نحو هذا الرجل هو أكثر من مجرد تقدير كبير لذوقه السليم، ثم إني لا أريد أن أقيم البراهين على أن الرجل الذي يذهب إلى المسرح ليشهد "ريتشارد الثالث" هو رجل مخطئ لذهابه ثمة، بصرف النظر عن الدافع الذي دفعه لمشاهدة تلك المسرحية.

لماذا يذهب الناس إلى المسرح؟:

ولنستعرض الصف الأول من النظارة في مسرح لندن، وهو الصف الذي يتكون من عشرين متفرجا.

فإذا أنت سألتهم عن الدافع الذي حدا بهم إلى المجيء إلى المسرح، أجابك خمسة منهم أنهم أتوا ليشهدوا السيد فلانا وهو يمثل!.. ثم يجيبك ثلاثة آخرون أنهم معجبون بهذه المسرحية العظيمة، وأنهم يحبون الاستماع إليها من صميمهم، ثم يقهقه اثنان آخران ويجيبانك أنهما لا يعرفان لماذا ذهبا إلى المسرح، إلا أنهما يقولان: إنهما يحسبان أن مجيئهما هو لمجرد التسلية وتزجية الوقت، ويزعم اثنان آخران أن ذهابهما إلى المسرح صادر عن شعور بالواجب نحو الممثلين، ونحو.. النظارة!.. أما الثمانية الباقون فسيقدمون إليك أسبابا كثيرة منمقة، وإن بدت متضاربة.

فقد يقول أحدهم: إن الذي يستهويه، فيجيء به إلى المسرح، هو هذا الميل الشديد فوق العادي إلى الشعور بالمستحيل.. والسخف البالغ في كل ما يراه في المسرح هو الذي يجذبه إليه.. (فتصور بربك هذا القاضي البارع!).

ويقول لك الثاني: إنه بعد أن قضى نهارا طويلا بين أناس أغبياء لا هم لهم إلا واقع الحياة وأمور العيش، فإنه يبهجه أيما بهجة أن يجد ملأ من الناس يجلسون وكأن على رؤوسهم الطير، بينما راح الممثلون، والمناظر من خلفهم.. كل يدعي ما ليس أهلا له، من فوق المسرح.

ثم يأتي دور الثالث.. هذا الرجل النقادة.. الذي قرأ أن إدموندكين كان يزين شكسبير بلمحات من العبقرية مفاجئة، وأن آل كمبل Kemble[١] كانوا من المدرسة "الكلاسيكية"، وأن تشارلز فتشر[٢] كان ممثلا رومنسيا.. والذي قرأ تاريخا للمسرح يجمل حوادث الألفين من السنين الماضية في صفحة أو صفحتين، ثم لا يأخذ في التفصيل إلا حينما يدخل في العهد الشكسبيري.. إن هذا النقادة سيكون من متفرجي الصف الأول، لأنه، بطريقة ما يشعر أن عدم حضوره سيكون ثلمة في هذا الأمر كله!.. إنه رجل ممن يعلمون! أليس

---

[١] آل كمبل هم أسرة اشتهر كثير من أفرادها بالتمثيل واشتهر بعضهم بكتابة المسرحيات والإخراج المسرحي، ومن أعظم أفرادها الممثلة الخالدة الذكر سارة كمبل (١٧٥٥ – ١٨٣١) ابنة روجر كمبل، مدير إحدى الفرق المسرحية الريفية، وكانت أعظم ممثلات المآسي في عصرها، وكانت رشيقة الحركة بارعة الجمال ذات أخلاق عالية، مما رفع من سمعة المسرح الإنجليزي وأعلى قيمته، وكانت تتألق في سماء الفن إلى جانب أخيها العظيم جون فيليب كمبل مدير مسرح دروري لين Drury Lane من سنة ١٧٨٨ إلى سنة ١٧٩٦ (د).

[٢] تشارلز ألبرت فتشر Ch. A. Fecher (١٧٧٩ – ١٨٢٤) من أشهر الممثلين الإنجليز الذين برعوا في بطولات شكسبير، ولا سيما هاملت، وقد مثل مع راشيل بالفرنسية في باريس فخلب ألباب الفرنسيين، ثم تألق في سماء المسرح الإنجليزي وطاف بالولايات المتحدة فهز مسارحها هزا، وكان على قسط من الجمال والشباب لم يفارقه إلى آخر حياته، وكان له صوت ذو رنين ينفذ إلى صميم القلوب.. وقد اعتزل التمثيل إثر سقوطه وهو يتزحلق على الثلج في أمريكا.. فعمل فلاحا (؟) وبقي في بنسلفانيا حتى أدركته الوفاة (د).

قد قرأ كل صغيرة وكبيرة عن تاريخ المسرح وشئون التمثيل؟

ثم نرى سيدة شابة في المقعد الذي يلي مقعد صاحبنا، سيدة مستعدة، بما ركب في جنسها من ذكاء طبيعي، للنظر في كل ما هنالك، وفي أكثر (أو أقل!) مما هنالك إذا لزم الأمر.. بل هي في الواقع تتشوف إلى ما هو أكثر.. بل هي دائما بطلة هذا الأكثر حينما تجده.

ثم يجلس فيما يليها هذا الرجل المتمرمر.. ذلك الذي يقصد المسارح لأنه يرى أن ذهابه إليها حَتْم عليه، والذي هو دائما، فيما أعتقد، أشد الناس تأثرا بما يرى، إلا إنه مع ذلك سيتحدث إليك حينما ينزل الستار أول ما ينزل، فيقول: "إن هذه الطريقة التي أدَّى بها الممثلون أدوارهم لم تكن قط هي الطريقة المثلى.. لأي سبب كانوا يبدون كأنهم خُشب مُسندة لا روح فيها ولا حياة! لقد كانوا يجافون الواقع أشد المجافاة!" ثم هو يلفت أنظارنا إلى المناظر المدلاة التي تهتز، ويملأ الدنيا ضجيجا حول الموسيقى التصويرية التي يزعم أنها تتلف مفعول التمثيل، ثم هو يضيق بتلك الأضواء المتقطعة كلها، تلك الأضواء التي يزعم أنها تُفسد الإيهام.. ولكن.. أي إيهام هذا الذي يفسد؟ إنه يعجز عجزا تاما عن شرح هذا الموضوع.. أما بقية من في الصف فيقولون إن ما شهدوا جميل بالغ غاية الجمال، وهم يصفقون له تصفيقا صادرا من سويداء قلوبهم، بينما المتذمر لا ينفك يتمتم ويدمدم دليلا على عدم الرضا، ولا يني يقول: "إن الطريقة التي أدى بها الممثلون أدوارهم ليست الطريقة المُثلى!".

وهكذا نرى أن كل إنسان بمفرده تقريبا، رجلا كان أو امرأة، قد أتى إلى المسرح لغرض يختلف عن أغراض الآخرين، وهو ينظر إلى المسرح وما فيه نظرة تختلف عن نظرتهم كذلك، وأن كل شخص بمفرده يُكَوِن ما يمكن أن

نطلق عليه لفظ "جمهور" أو بالأحرى "الفكرة الواحدة"– ذلك الجمهور الذي ينظر إليه الممثل كأنه رجل واحد، والذي يجب علينا أن نُسلم بأنه "المتفرج المثالي".

أما الشيء الوحيد الذي لا يمكن دحضه فهو أنهم لا يمكن أن يحول بينهم وبين شهود التمثيل حائل.. وثمة شيء آخر ينبغي لنا أن نسلم به، ألا وهو أن خمسة عشر، من بين العشرين، قد حضروا ليشهدوا شيئا، بل إني لأذهب إلى أبعد من هذا فأزعم أن العشرين أجمعين قد حضروا ليشهدوا شيئا، لأن العدد الأول منهم، وهم أولئك الخمسة الذين قدموا ليستمعوا إلى شعر شكسبير، يسلمون بصورة متفاوتة بأنهم إنما أتوا ليشهدوا تمثيل رواياته، إذ لو كان مأربهم هو شعره فحسب لانضموا إلى هذه الآلاف المؤلفة من الذين يجلسون في منازلهم، ويكبون على قراءته صامتين، وبهذه الطريقة يسمعون شعره بأذن عقولهم، بكل ما فيه من إعجاز ووقع موسيقى مدهش، أو لانضموا إلى أولئك الذين يقرؤونه في جمعيات القراءة.

وعلى هذا، فيمكننا أن نقول في شيء من التثبيت: إن الجميع قد أتوا ليشهدوا المسرحية.. وهذه الرغبة في شهود التمثيل هي من الضرورة كجميع الرغبات التي فطر عليها الإنسان، والإنسان لا يؤمن بالشيء هذا الإيمان الراسخ إلا حينما يراه رأي العين، وهناك من الأدلة على ذلك ما لا يحصى، بل ستلمس أنت الكثير من تلك الأدلة في هذه اللحظة دون أن أذكرها لك، وعلى هذا فهل من المعقول أن نطالب بإعطاء الناس هذا الشيء الذي يرغبون فيه ويذهبون إلى المسرح ليجدوه؟

إنهم يذهبون ليشهدوا شيئا، فيجب أن يشهدوا هذا الشيء، لأنه لن يقنعهم إلا أن يشهدوه، ولهذا أعتقد أننا لكي نرضي أنظارهم إرضاء صحيحا،

وبهذا نرضي طبائعهم؛ يجب ألا نربكهم أو نربك أبصارهم التي هي أكثر إرهاقاً بأن نصك أسماعهم في الوقت نفسه بموسيقى أو بكلمات، كما يجب ألا نثقل على أذهانهم بالمشكلات، أو نزلزل أبدانهم بالانفعالات.

ماكبث:

ولأضرب لك مثلا، على ما أعني، ذلك الجزء من مسرحية ماكبث، وهو الذي يشرع فيه إثارة نفسه ليجرؤ على اغتيال الملك دنكان، إنه يضرب في أروقة قصره المظلمة، ينسرب فيها تارة ويخرج منها تارة أخرى، ومن ورائه خادم يتبعه كظله.. هما يمران بنافذة لا يلبثان أن يعودا ليمرا بها الفينة بعد الفينة.. وأحسبني أراه وهو يحملق طويلا ناحية الخلاء.. ثم هو يمضي في تجواله، ثم هو يجلس ليستريح على صُفّة من الحجر.. وينظر إليه الخادم الذي يحمل مشعلا خفاقا، ثم تلتقي نظراتهما، ثم ينهض ماكبث ويشرع يذرع الرواق من جديد: إن قلبه يرتجف من أن يُترك هناك وحده! إنه يفكر في زوجه، ولا يكاد يذكرها حتى يشتد خوفه أكثر من ذي قبل، وأكثر من أن يترك وحده.. "أذهب فالتمس من سيدتك أن تدق الجرس حينما يكون شرابي معدا" ويذهب الخادم، أما ماكبث.. فيمضي في تجواله ذهابا وجيئة.. وبينما هو في اضطرابه ذاك، إذا شبح زوجته يأخذ مكان خادمه، فيحس تبدلا عظيما في مشاعره.. لقد أصبح له جمهور ينظر إليه،.. ويلوح أن ذلك يُذكي شجاعته، ويحمي أنفه.. إنه سينفذ ما اعتزم.. ثم يعود الخادم، فتفزعه عودته لحظة، فيأمره قائلا: "اذهب أنت إلى فراشك"، ثم يرنو إلى لهب المشعل وهو يتضاءل ويتضاءل كلما ابتعد الخادم النازل على الدرج إلى "الطابق الأرضي".. لقد كان لهباً أول الأمر، أما الآن فقد أصبح قلامة.. قلامة.

ماكبث اذهب فالتمس من سيدتك أن تدق الجرس حينما يكون شرابي

معداً.. ثم اذهب أنت إلى فراشك.

(يخرج الخادم)

مونولوج الخنجر:

أهذا– الذي أرى أمامي– خنجر متجه المقبض نجو يدي.. هلُمَّ إليّ؛ دعني أقبض عليك.

أوه! إني أمسكت منك شيئا.. وإن كنت ما زلت أراك!.

ألست، أيها الحلم الميت، مما يمكن إدراكه بالحس كما يدركه البصر؟ أم لست أكثر من خنجر موهوم.. خليقة زائفة.. صادرة من ذهن أثقلته حمى الأوهام.. ومع ذاك، فأنا أراك بجلاء، كما أرى حسامي هذا الذي أجرده.. وإنك لتوجهني الوجهة التي كنت متوجها إليها، وفي يدي السلاح الذي يشبهك، والذي كان عليّ أن أستعمله.. فإذا لم تكن إلا مجرد خيال، فلشد ما تسخر حواسي جميعها من عينّي، وإلا.. فهما تسويان حواسي جميعا، إن كنت خنجرا حقا! وبالرغم من هذا.. فأنا لا أزال أراك، وعلى نصلك ومقبضك قطرات من الدم، لم تكن عليها من قبل.. ولكن.. لا.. فليس ثمة شيء من ذلك.. ولكنها هذه المهمة الدموية هي التي تصور لعيني هذا كله.. والآن.. وقد سكنت نأمة الكون في نصف كوكبنا الآخر.. وراحت أحلام الإثم تعكر على النائمين صفو منامهم، فقد شرعت الساحرات يقدمن لربتهن "هيكاتيه" الشاحبة ما تهوي من قرابينهن، والقاتل المكروب الذي حفزه حارسه، ذلك الذئب الذي يدلنا بعوائه على انتهاء نوبة حراسته، يحث الخطى إلى مُتَوجهة كأنه شبح.. فهو يهرع كما كان يُهرِع تاركون في رشاقة واستخفاء لاغتصاب حبيبته.. فيا أيتها الأرض الراسخة أصِمّي عن خطاي أذنيكِ أَنَّي

توجهت خشية أن تَشَّقَّق أحجارك فتنم عن مكاني، وتفلت مني ساعة الروع المناسبة لما أزمع من ذاك الأمر.. أوه، إنه حي يرزق.. بينما أنا أملأ الدنيا نذيرا.. إن الكلام أشبه بالأنفاس الباردة التي تذهب بحرارة الأعمال..

(يدق الجرس)

والآن.. لأذهبْ، فلقد قضي الأمر، إن الناقوس يدعوني، لا تُصْغِ إليه يا دنكان، فإنه صليل ناقوس الأحزان، يدعوك إما إلى الجنة، وإما إلى الجحيم!

قراءة المسرحيات لا تغني عن مشاهدة تمثيلها:

وإليك الآن ما قصدت إليه، وما كنت إياه أعني.. إن هذه الفكرة نفسها، أو هذه الأشباح نفسها، أو الرُّؤَى ذاتها، يمكن إبرازها أمام أعين النظارة، ومن ثمّ تأخذ طريقها إلى أنفسهم، لو أن الفنان ركز عنايته في هذا الذي يلذ الأعين، أكثر مما يركزها فيما يروق الأذهان، ويقع موقع الرضا في الآذان؛ لأن توجيه عنايته إلى هذين، أعني إلى ما يروق العين، ويسر الأذن؛– يوقع الاضطراب في انتباه النظارة.

إن من الصعب قراءة هذه المقطوعة المتصلة من كلام ماكبث ببطء، بينما نحن جالسون في أماكننا، وكأن على رؤوسنا الطير، لا نسمع ركزا لشيء إلا لهذه الخطبة، ولا نرى شيئا كذلك، ثم نطمع مع ذاك في أن نحصل على القيمة الكاملة لما أودعه شكسبير فيها، إن في وسعنا أن نقرأها ثلاث مرات أو أربعا أو خمسا، ثم لا نكون قد أدركنا من نفاستها مع ذاك إلا قدرا ليس بالكثير؛ وإذا كنا نحن قد فرغنا من قراءتها ثلاث مرات أو أربعا أو خمسا، فلندع أي واحد منا يمضي في قراءة المسرحية كلها لنرى أنه حين ينتهي منها، قد نال منه التعب كمن سار على قدميه عشرين ميلا، إلا أنه مع ذاك يكون قد

أحس شيئا مما كان في مقصود شكسبير أن يحس، وإن لم يحس بكل ما كان في خلد الشاعر من ذلك المقصود.. على أننا لن نحس بما يحسه القارئ حينما نقصد إلى المسرح لنشهد المسرحية وهي تمثل فيه.

إننا لا نكون محصورين بين جدران ثلاثة ونحن نقرأ تلك السطور، بل نكون مع ماكبث في عروجه إلى برج القصر، محملقين في أغوار الغاب المكتظة بالغربان، ومحملقين خلل الجبال؛ ونحن نستطيع أن نهبط معه إلى أقبية القصر، ويمكننا أن نجوس خلال الأدغال المحدقة بقصر جلامس الرطب، عند سفحه، وإذا نحن استرسلنا هكذا مع شكسبير لما كان لي أن أعترض على انحصارها بين جدران المسرح الثلاثة التي ليس لنا عنها منصرف؛ لأننا لن نكون قد خسرنا شيئا عظيما؛ لكننا حينما نقرأ شكسبير نكون معه على متون الهواء العشواء.. حتى لترى رثاءنا لحالة ماكبث معلقا أمامنا في الهواء؛ كما يتعلق طفل عريان قد نزل الآن من بطن أمه، إننا نرى الشبح المفزع لـ "جريمة القتل المحقرة" ساريا أمامنا على خطا تاركون الواسعة المهملجة!.. وهو يبدو كأنما يسترق خطاه في أرجاء الغرفة طوال وقت القراءة.. ثم نحن نستمع إلى الناقوس الذي يدق دقاته الحزينة معلنا وفاة دنكان.. وطالما نحن مكبون على القراءة في غرفتنا لا يني رنين الناقوس في الفينة بعد الفينة يقرع أسماعنا من بعد، فإذا فزعنا من قراءتنا، ومضت أيام ثم أيام ثم أيام، لم تفتأ دقات الناقوس تصافح آذاننا كأنها لا تزال تتردد في فضاء تلك الغرفة الصغيرة، ثم من حولها، وخارج نوافذها، ثم من فوقنا في داخلها، أعلى رؤوسنا، لا تني الأصوات الحزينة تجلجل وتجلجل.. ولا تصمت أبدا مهما مضت الأيام.. وبعد.. فأي خسارة أعظم من تلك الخسارة إذا حرمنا ذلك كله في المسرح؟

الإخراج الرديء والتمثيل الهابط يقضيان على المسرحية وأفكار المؤلف:

فنحن عندما نجلس لنقرأ شكسبير لا يكون الناس هم الذين يحيطون بنا، ولا غيرهم من متاع المسرح، بل الذي يحيط بنا ويستولي على ألبابنا هو ما في شكسبير من أفكار؛ فإذا بلغ الفن من العظمة والكمال تلك الدرجة التي يمدنا فيها، بمجرد القراءة، بمثل هذه الأشياء السحرية التي لا نغرم بها ثمنا.. أفلا يكون من قبيل تدنيس هذه الأقداس تحطيم الأسباب التي تمدنا بتلك الأفكار، وذلك حينما يسلمنا المخرج للاضطراب، وحينما يشوش حواسنا الأخرى بما يلجأ إليه من إشراك تلك الحواس مع حاسة البصر في وقت واحد؟

فينبغي أن يكون هذا كله بينا لا مراء فيه، وعلى هذا، وبالرغم من أنه من السخف التحدث حديث الواثق عن احتمال انصراف المسارح عن هذه المسرحيات بعد زمن قليل، فإن من رأيي ألا تمثل فيها إلا نادرا، وذلك للسبب الذي ألمحت إليه، ألا وهو أننا نخسر هذه المسرحيات حينما نبرزها فوق خشبة المسرح.

وسبب آخر يجعلني أرى عدم تمثيلها، وهو هذا: إن في وسعنا إبراز الفكرة نفسها، وإعطاء الطابع نفسه، وإن شئت فقل الفلسفة والجمال ذاته، أمام أعين النظارة بدون أن نشيع في الوقت نفسه الاضطراب في أفكارهم بما نصنعه من تزلف حواسهم الأخرى.

فمن الممكن أن نرى رجلا (ولنطلق عليه اسم ماكبث، وإن لم يعننا أن نعرف اسمه) تجتاحه كل هذه الشكوك، وتعصف به كل تلك المخاوف؛

جسم يتحرك ومن حوله جسوم أخرى تتحرك، وبالرغم من أننا قد لا نتلقى الطابع الشائق الذي يطبعه في نفوسنا أستاذ ألمعي (حسبنا أن يكون شكسبير) فإننا سنتلقى عن طريق أعيينا طابعا أشد وضوحا مما لو استعنا بحواسنا الأخرى، في الوقت ذاته، لتساعدنا في تأكيد هذا الطابع، فإذا بها، بدلا من مساعدتنا، تشوش علينا، كما هو دأبها دائما.

ولنفرض أننا ننظر إلى صورة من عمل سينور لليSignorelli[1] فنان معرض برلين الأشهر، فأنا لا أفهم على الإطلاق كيف يمكن لفرقة وترية مستغرقة في عزفها في نفس الوقت أن تساعد أعيينا على تملي صورة سينور للي.. أو أن أحدا من الناس إذا راح

ينشدنا منظومة "ميلادبان" في نفس الوقت الذي ننظر فيه إلى الصورة، فإنه بإنشاده يبرز لنا ما فيها من مزايا؛ وهو لا يستطيع إلا أن يُشَوِش.

بل لنفرض أننا نُصغي إلى السيمفونية الريفية لبيتهوفن، فأنا لا أفهم كيف أن منظرا عاما لدُرَّاس مكبين على عمل دريسهم، أو أن صوتا حلوا يتلو علينا فقرات من منظومة "تقويم الراعي" لسبنسر؛ أقول لست أفهم كيف أن شيئا من ذلك يمكن أن يزيد في طريقه تفهمنا لتلك المزايا التي تشتمل عليها السيمفونية، أو في طريقة استمتاعنا بها، وهذا أو ذاك لا يمكن إلا أن يشوِش علينا.

---

[1] لوقا سينور للي مصور إيطالي (١٤٤١ – ١٥٢٣) ولد في كورتونا، وكفاه فخرا أنه كان أستاذا لميخائيل أنجلو، وقد اشترك في زخرفة كثير من الكاتدرائيات الإيطالية.. وأزيلت زخارفه من الفاتيكان لتحل محلها زخارف رفائيل.. وقد كان سينور للي يؤثر المذهب الواقعي، وإن شاع فيه الحركة والرشاقة، وله آثار جميلة من فنه في لندن وبرلين وفلورنسا، وفي اللوفر بباريس خمس صور من أبدع أعماله (د).

شكسبير وموليير وفاجنر طفيليون على المسرح (في رأي المؤلف):

فهل جربنا شيئا من ذلك أبدا؟ كلا، وأيم الحق! لقد حمى الموسيقيون جنتهم حماية حسنة، وحمى المصورون جنتهم كذلك، أما رجال المسرح فلقد أهملوا كرمهم، فغشية كل من يسوي ومن لا يسوي، وكل من بدا له أن يستعمله، وقد استعمله الكتاب المسرحيون يوما: ومن هؤلاء شكسبير وموليير ومن إليهما، ثم جاء فاجنر **Wagner**[1] فأغرم بالكرْم كذلك؛ ونحن إلى اليوم نجد أن المصور يرنو بعينيه بالفعل إلى الكرم الصغير.. المصور.. ذلك الرجل الذي آتاه الله أعدادا لا حصر لها من الأفدنة، ولم يستغل منها حتى اليوم استغلالا بارعا غير رقعة ضئيلة، إلا أننا الآن نجد أن المصور، والموسيقار، والكاتب قد اشتد بهم الطمع، وبالرغم مما لدى كل منهم من الضياع الشاسعة، وهكذا يستمر تطفل الجميع على الكرْم الصغير!

فمن واجبي هنا أن أكشف القناع عن ذلك، وإني لأنادي بضرورة قصر الأعمال المسرحية على من ولدوا في المسرح، ولسوف ننال هذا الحق، ما في ذلك ريب! وسنناله اليوم أو غدا.. أو بعد مائة عام.. ولكننا سوف نناله على كل حال! وعلى هذا، فأنت ترى أنني لست أرغب في أن أقصي المسرحيات (المكتوبة) من المسرح بدافع من شذوذ أو نحوه، ولكن لأنني: أولا، أعتقد أن المسرحيات تمسخ في المسرح، وثانيا، لأنني أعتقد أن المسرحيات والكتاب المسرحيين يمسخوننا.. وبالأحرى.. يسلبوننا حيويتنا وفضيلة اعتمادنا على أنفسنا.

---

[1] الموسيقار المسرحي الألماني العظيم وصاحب الأوبرات الخالدة وصاحب نظرية: "المسرح الشامل الذي جسده في بعض الأوبرات التي كان يعتبرها أعمالا مسرحية لا موسيقية في الأساس.

رسم المناظر على الورق شيء والتنفيذ شيء آخر:

وفي ألمانيا وإنجلترا، بل في هولندا، حيث تسطع بَدَوات الألمعية من حين إلى حين، نرى رجال المسرح يلتزمون تلك الفكرة التي أخذوها عني، ومن أنني أرغب، بدون وجه حق، في إقصاء المسرحيات والكتاب المسرحيين من المسرح بلا سبب معقول، فيزيدون عليها قولهم: إنني أرغب في وضع المصور في مكان المؤلف.

والذي يجعلهم يتوهمون ذلك هو أنني تصادف أن وضعت تصميمات مسرحيات كثيرة على الورق، ولقد أخرجت في المسرح مسرحيات كثيرة طوال حياتي المسرحية، وكنت، في معظم الأحوال وأنا أقوم بهذا العمل، لا أضع تصميمات فوق الورق مقدما، ولو أنني كنت أملك مسرحا خاصا بي، لما وضعت على الورق التصميمات التي أخزنها في ذهني بل كنت أضعها موضع التنفيذ على المسرح مباشرة.

ولكن ما دمت لا أمتلك بعد هذا المسرح الخاص بي، وما دام عقلي لا يدعني أستريح حتى أثبت هذه الرسوم بطريقة ما من الطرق فقد اضطررت إلى عمل دراسات لهذه الأفكار في حدود الوسائل الميسرة لي، ولهذا فهم يحكمون علي بما يرونه من رسمي على الورق، ومن ثم يطلقون علي لقب: Maker مصور، أو صانع، ثم يصرخ من لا أفهام لهم من فورهم قائلين: "ها، ها، لقد قضينا على هذه المؤامرة المفزعة قضاء مبرما؛ إن هذا الرجل إنما ينظر إلى الموضوع من فرجة ضيقة؛ إنه لا يريد إلا أن يقذف بمسرحياتنا خارج المسرح ليهيئ الفرصة لصورة كي تحل محلها.".

لكنني أؤكد لكم؛ أيها السادة، أنكم قد وقعتم في غلطة أخرى، غلطة من

السهل الوقوع فيها، ومن الصعب تفاديها، لأنكم ستقولون لأنفسكم بطبيعة الحال: "إن لم يكن هذا الرجل مصوراً صانعا فماذا عساه أن يكون؟ إنه لا يمكن أن يكون مديرا مسرحيا، لأن المدير الفني يطلب أول ما يطلب، كاتبا مسرحيا، وهذا الرجل لا يطالب بذلك"، وهكذا أراني أدرك مما عُمِي عليكم إدراكا تاما، فمن أين لكم أن تفهموا الشيء الذي لم يعهده الناس؟ ومن أين لكم أن تؤمنوا بالشيء الذي لما تقع عليه أذهانكم؟ إني لآسف لأن عددا قليلا من أمثال هؤلاء الرجال الذين يرون بعيون أذهانهم الأشياء التصويرية، يؤمنون في دخيلة أنفسهم بالأشياء التي يرون! ولأكرر هنا ما قلته آنفا من أنه ليس الكاتب فحسب هو الذي لا يصلح للعمل في المسرح، بل الموسيقار أيضا، بل المصور كذلك.. إن عمل هؤلاء الثلاثة جميعا لا يعود بأية جدوى على المسرح.. وعلى هذا فليلزم كل منهم طائره الذي في عنقه.. ليلزم حدود مملكته، وليعد الذين كانوا يعملون في المسارح إلى مسارحهم.. وإلى أن يعود إلى المسرحيين اتحادهم مرة أخرى، لن تقوم لفن مسرحي عظيم الشأن قائمة، فن يهواه الناس في أطراف الأرض من سويداء قلوبهم، حتى لأتبنا بأن دينا جديدا سوف يوجد، يشتمل عليه هذه الفن، وهو دين لن تكون سبيله سبيل الأديان القديمة من عظة ونصح، ولكن بالكشف والإظهار الروحي، إنه لن يرينا الأشكال المحددة التي يرينا إياها المثال والمصور؛ ولكنه سوف يكشف لنا القناع عن الفكر في غير جلبة– وذلك بالحركات– في الأشباح والرؤى.

وهكذا ترى الآن، وهذا أملي، أن المسرح لا شأن له بالصور أو بالتصوير، كما أنه لا شأن له بالكاتب المسرحي أو الأدب، وترى أيضا أن مقترحي لا ضرر البتة وإن كان منكم من يقول إنه مقترح جد سخيف– وأعني ما أقترحه من إحياء فننا التليد الشريف، وأقول: إنه لا ضرر منه البتة لأنكم

تلمسون أنني بعيد كل البعد من أن أكون خصيما للشعراء أو الكتاب المسرحيين؛ وما أشعر به نحو هذا الموضوع هو من البساطة بحيث لن يؤثر في المسرح الحديث إلا تأثيرا هينا؛ ولسوف يحتفظ المسرح الحديث بمكانته، ولسوف يستمر الناس يسمونه المسرح الحديث حتى يهب المصور الصانع من مكانه مناضلا، وعندئذٍ يصبح المسرح الحديث مسرحا حديثا أكثر حداثة!.. وعندئذٍ يأتي دور بعض الفنانين الآخرين- ولعله يكون هذه المرة مهندس المعمار، فليلتحم الفنانان؛ ولتشد بينهما تلك الملحمة الصغيرة الجميلة، حتى يتاح لنا نحن رجال المسرح، وبالأحرى، الكلب الثالث، أن نخطف العظمة ونفوز بالغُنم.

المسرح في روسيا وألمانيا وإنجلترا

خطابان إلى جون سيمار

عزيزي سيمار:

طلبت إلي عندما كنت أغادر فلورنسا أن أرسل إليك بطرف من أنباء المسارح التي سوف أراها في ألمانيا وإنجلترا، وفي روسيا.. ولم يكد يستقر بي المقام في ميونخ حتى رغبت في إرسال أطراف من هذه الأنباء تكفي لملء ثلاثة أعداد من صحيفتكم: القناع **The Mask**.

وما كدت أبلغ أمستردام حتى أردت أن أرسل إليك بأنباء أكثر، فأما وأنا في إنجلترا الآن، فمن الضرورة الكبرى ألا أتأخر عن إمدادك بتلك الأنباء أكثر مما تأخرت.

النشاط الفني في المسرح الألماني منذ سنة ١٩٠٨:

وأنا لا أقصد أن أكتب إليك عن الفن المسرحي؛ لأن الفن المسرحي لا وجود له على الإطلاق، بيد أن في وسع الإنسان أن يكتب عما في المسرح من نشاط ومَوَات، فإذا سألتني: وأين تجد المسرح في أنشط حالاته؟ أجبتك: إن ذلك في ألمانيا، والنشاط المسرحي في ألمانيا ليس نشاطا يدفعه الدافعون فيندفع فحسب، بل هو نشاط منظم ذو خطة ونسق، وهذا الجمع بين العالمين سيتقدم بالمسرح الألماني في مدى عشرين عاما إلى المرتبة الأولى بين المسارح الأوروبية.. وأنا أصدر في حكمي هذا عما رأيت، وليس عما سمعت– وهذا هو ما رأيته في ميونخ.

مسرح ميونخ:

لقد رأيت ثمة أمراء يخلعون أسماءهم على الفرق، ويبذلون أموالهم في سبيل السير قدما بالمسرح؛ ولقد شاهد بناء جديدا أقامه في ميونخ المهندس المعماري، البروفسير لتمان، لقد زرت هذا المسرح من عهد قريب، وفي وسعي أن أؤكد أنه من الطراز الأول، وأنه ليس من هذه المباني السخيفة، ذوات الشرفات العديدة التي تقع إحداها فوق الأخرى، والتي تشمل عُمُدا مذهبة أو مرمرية لا داعي إليها، أو المليئة بالستائر والأسجاف المخملية أو الحريرية التي لا لزوم لها، أو الثريات الضخمة ومحال الفرقة الموسيقية المألوفة والمنصة العادية.. إنه مسرح غير المسارح المألوفة من جميع وجوهه، ومع هذا فأنت تجد أمراء يعضدونه ماديا وأدبيا، دون أن يعتبر تعضيدهم هذا عملا من الأعمال الشاذة.. وأكثر من ذاك، أن الشعب يقبل على المسرح ويمده بتأييده، ولقد حاولت أنا نفسي أن أحصل على مقعد لحفلة المساء فاستحال الحصول عليه بالرغم من أننا كنا في آخر الموسم، وبفضل البروفسير لتمان استطعت زيارة المسرح بالنهار ورأيت الصالة، وشاهدت ما تفتق عنه الذهن من إبداع في تركيب المناظر ومعدات الإضاءة.

وكان هذا كله مغايرا لما في المسارح الأخرى.. وليست المسألة هنا هي ما إذا كانت هذه التراكيب وتلك المعدات جيدة أو رديئة، إنما الشيء الوحيد الذي ألفت إليه الأنظار هنا أن هذه التراكيب وتلك المعدات بالرغم من حداثة فكرتها، وعدم وجود مثيل لها من قبل، فإنها تقابل بالتعضيد الذي لا تهاون فيه ولا مخاذلة.. التعضيد الصادر من صميم قلوب الأهالي في مدينة ميونخ..

المسرح في إنجلترا:

ثم أصل إلى إنجلترا لأجد أنه ما من مدينة إنجليزية تبذل هذا البذل الألماني الصادر من سويداء القلوب لأي ابتكار جديد مما قد يخامر ألباب الجيل الناشئ الإنجليزي، وليس في هذا إلا الخزي الشديد- إن لدينا في إنجلترا، كما يخيل لي، الكثير من الذكاء والكثير من الذوق، وربما الكثير من العبقرية، كما في البلاد الأخرى الجمال، يا عزيزي سيمار، جمال إنجلترا شيء بالغ حدود العظمة.. إن جمال شعبها جمال مذهل.. ولكن يبدو أن الوسن ملم بمقدرة هذا الشعب إلى حدٍّ ما.

إني أعتقد اعتقاداً جازما أن الفنانين جميعا إما يلعبون الجولف أو يصيدون الدجاج البري، ويمكنني أن أتخيل أنهم يقولون لبعضهم البعض: إنهم يفضلون الانطلاق في الخلاء على الجلوس في غرفة يكونون فيها موضع الزاوية من عدد من الزغب (أو جرذان الأشجار) الأغنياء من ذوي الألقاب، ممن لم يخطر في بالهم قط أن في الحياة ما هو أثمن من الاسترسال في السبات العميق، لقد كنت أحسب، قبل أن أبرح إنجلترا، أنها غلطة أصحاب المسارح من الممثلين ورجال المسرح، فالأولون كانوا يلوحون لي قوما انطوت نفوسهم على أبشع الخبث؛ على أن اللوم لا ينبغي أن يوجه إلى أصحاب المسارح الممثلين على الإطلاق، بل الأمة نفسها هي التي تستحق اللوم.. وبالأحرى السادة السراء من الإنجليز، ولكني أي حق لي في أن أقول هذا القول؟ لعل الذي حدا بي إلى هذا القول هو إقامتي في ألمانيا حوالي سنوات أربع، ثم زيارتي لروسيا ولهولندا.. ثم.. وهذا فضلا عما ذكرت.. إقامتي لمدة يومين آخر الأمر في مدينة ميونخ، والإنسان يرى هذه الأشياء ويتحقق منها في لمحة، والإنسان ينتظر، ويتفرج ويدقق البحث.. ويتعجب.. ثم تصبح هذه

الأشياء كلها فجأة واضحة أشد الوضوح.

بعض روايات مسرح ميونخ:

وليس في مقدوري أن أنحدث إليك عن جميع المسرحيات التي يخرجونها هنا، ولكن بحسبي أن أحدثك هنا عن "فاوست" التي يبدؤونها من الساعة السادسة مساء حتى لا يضطروا إلى اختزالها؛ وعن مسرحية العجائب: **Das Wonder theater** (تلك المسرحية التي لعل الكثيرين لم يسمعوا عنها، وهي لذلك الكاتب سرفنتس الذي لا يعرفه إلا القليلون)؛ أو مسرحية الألماني الصغير

Die DeutschenKleinstadter أو مسرحية: "الليلة الثانية عشرة"؛ وسأحدثك، فضلا عن هذه المسرحيات عن مسرحية "ملكة مايو"، ثم عن مسرحية "أسطورة الرقصة الصغيرة"، ومسرحية "الهربيترسكونز" وروايات طريفة أخرى.

وهذه المسرحيات من عمل المصورين والممثلين، ولكنهم ليسوا من الممثلين المغمورين، ولا من الممثلين الذين يسمون أنفسهم مستقلين، فهم ممثلو المسرح الملكي، وبالأحرى هم أولئك الذين يطلقون عليهم اسم "الممثلين التقليديين". وإني لا سائل نفسي، إذا تهيأ لإنجلترا مثل هذا الرجل الذي أوتي من الكرم ما يجعله يبني فيها مسرحا فنيا، فهل تسمح المسارح الإنجليزية الكبرى بإعارة ممثليها لهذا المسرح؟ ثم إن الفرقة الموسيقية في مسرح ميونخ (الفني) الصغير ليست مجرد فرقة ملفقة أو مرتجلة **Scratch**، بل إنها فرقة ميونخ الموسيقية لجماعة الهواة!!

فمن مثل هذه البداية إذن.. من مثل هذا المزيج من الممثلين

والموسيقيين والرسامين (وناهيك بالمخرجين المسرحيين، وأحسن الذين يمكن العثور عليهم) لابد أن ينتظر الشيء الكثير، ولقد كان في مرجونا نحن أيضا أن ننتظر الشيء الكثير من مثل هذا المزيج لو أن شيئا قام على غراره في إنجلترا، وأنا، وإن لم أشهد التمثيل، فإني واثق من أنه، لا جرم، كان شيئا بديعا بقدر بادي الوضوح.. فإذا لم يستيقظ الغطاريف الإنجليز النُّجب، مُطَّرحين أردية العظمة والغطرسة ليضفوا عليهم أردية الفضل والخلق الحميد، فلن تقوم للمسرح قائمة!.. حين يأتي ذلك اليوم الذي يلتفت فيه السيد من السادة الإنجليز العظماء فيجد أنه قد خسر أمواله جميعا، وأن شعبا آخر قد انتزعها منه ثم يتلفت حوله في يأس وقنوط باحثا عن أحد يمد إليه يد المعونة- وعند ذلك يمد عينيه إلى الفنانين والعمال، وأنا لست اشتراكيا، بل إني أهوى فكرة وجود اللوردات الإنجليز الذي يتيهون بعظمتهم؛ ولكن إنجلترا لم يعد فيها هؤلاء اللوردات المتغطرسون بأساليبهم (المنفوخة!) المتغطرسة.. إنهم جميعا نُوّم يُهومّون بوجوههم الباهتة ولحاهم البيض، في تنقلاتهم فيما بين مدننا، من دوفر إلى كارليل، وكل منهم قائلا: "حمدًا لربي! لقد تركني أبي في نعيم، فلن أجشم نفسي في الدنيا عناء".. لكنهم، بلا مراء، سيلقون عناء أشد مما مّر بهم، وإن كانوا فيما يبدو لي، لا ينتظرون أن يحل بهم شيء منه؛ لكن.. كلا يا عزيزي سيمار، فأنا لست اشتراكيا، أو.. إني لم أصبح اشتراكيا بعد!

عودة إلى مسرح الفنان بميونخ:

والآن.. فنصل حديثنا عن مسرح ميونخ- أو مسرح الـ - MunchnerKuntsler Theater ومعناه: مسرح الفنان بميونخ.

إن ثمة شيئا تنخلع له أفئدة فريق معين من الفنانين الإنجليز.. ولعله

أحسن فريق منهم.. مما قد يسمونه عرضاً: "مسرحاً فنياً".. هكذا!.. أي أن تكون فاء هذا المسرح فاء كبيرة.. لكنهم لا يسمحون للفن المسرحي في إنجلترا أن يحمل فاء كبيرة، كما يسمحون لسائر الفنون الأخرى! ولقد شهدت كلمة حرب تكتب بحاء كبيرة، فما عيب الفن المسرحي أن يكتب بفاء كبيرة هو أيضا؟!..

في مسرح ميونخ، وسأروي لك عنه بعض المعلومات:

إنه مسرح جد صغير، لكنه جد كامل، ويبدو أنهم لم يتركوا فيه شيئا للصدفة، وإنه ليخيل لك أن الجبال والناظر والأنوار لا تعترض طريقك أني توجهت، فكل شيء يبدو كأنه محفوظ في دولاب، وكانت المناظر التي يزمعون استعمالها معلقة كلها، ولكني لا أستطيع أن أصف لك كيف كانت معلقة، كيف بلغت من الإتقان ذاك الحد، ولا كيف صُنعت بهذه الدرجة من المهارة لقد كان المنظر مركبا لحفلة المساء، وكانت الكراسي والموائد مغطاة، ولم يكن يبدو على المناظر، بالرغم من استعمالها عدة أشهر، أي شيء من البِلي، حتى الأركان التي كانت تلتقي فيها قطعتان بعضها ببعض، كانت تبدو جديدة كيوم ركبت أول مرة.. كان كل شيء يلوح لي جديدا غاية الجدة، معتنى به غاية العناية، حتى لقد سحرني ما شهدت، وحتى كنت أسمع كل شيء ينطق في أذني بهذه العبارة: "إننا نحن الألمان لسنا على استعداد لأن نحكم: هل سيكون الأداء عملا من أعمال الفن أو لن يكون؟ وليس في وسعنا أن نحكم إن كان الذي سوف يشهد التمثيل عبقريا من العباقرة أو غبيا من الأغبياء، ولكننا عقدنا العزم على أن يكون كل شيء في نظام شامل، سواء أكان الذي يأتي لمشاهدة التمثيل عبقريا أم غبيا، وعلى ألا يجد المتفرج ما يشكو منه في تربيتنا، وذلك أن عملنا لن يصادف نصيبه الحق من النجاح إن

لم نقدم للمتفرج أداة طيبة لهذا العمل (وليس من الضروري أن تكون أداة فاخرة)".

كيف وصلوا إلى هذا الإتقان؟:

ولعله من الطريف لو كان في مقدورنا أن نكشف الطريقة التي ينهجها الألمان في قيامهم بهذا العمل، وقد يكون مما يبعث الغبطة في النفس معرفة المسئول عن ذلك النظام كله، وهل هو لجنة، أو هو التثقيف القومي، أو أنه يقوم على الشخصية الفردية.. ومبلغ علمي أنه التثقيف القومي.. الإدارة القويمة.. الأوامر العسكرية الصارمة: "إلى اليمين.. دُرْ! سُر عَتلي.. مرْش!.. إلى اليمين.. انظر!" أو شيء من هذا القبيل: وكان يبدو لي أنهم أتوا بالتراكيب الموجودة في منصة المسرح من جميع أرجاء العالم.. لأن هذه هي سمة الألمان المميزة.. ألا يرفضوا شيئا يعتقدون أنه ربما أفادهم في عملهم.

وصف بناء المسرح:

وأنا إلى الآن لم أحدثك عن البناء نفسه.. إنه لبناء بهي المنظر، ولقد يقتضينا وصف محاسنه كثيرا من الوقت، ولكن لا يفوتني أن أنبه إلى أن جمال هذا البناء ثانوي الأهمية.. إذ تتركز عظمته في كونه بناء علمي جم النفع، فلا تكاد تدخله حتى واجهه شباك التذاكر، ثم تجد على كل من الجانبين درجا يؤدي بك إلى المقاعد، وقد دخلت العلامات والكلمات فيما يشبه اللافتة وتعلق على الحائط.. وثمة أمور أخرى أكثر من هذه ينبغي أن أحدثك عنها، وسأكتب إليك مرة ثانية عن هذا المسرح وعن المسارح الأخرى.. ولنسأل الله أن يوفقنا في إنجلترا إلى القيام بعمل مشترك من قبيل ما رأيت في ألمانيا لبناء مسرح حديث.. وذلك بعد أن يفهم كل أرستقراطي إنجليزي، أولا وقبل

كل شيء، النصيب الذي يجب أن يضطلع به في العمل؛ ثم أن يفهم المنظم هو الآخر نصيبه فيه، وأن يدعي الفنان آخر الأمر ليملأ المسرح الجميل ذا الخطة بآثاره الجميلة.

حاشية: أذكر، والشيء بالشيء يذكر، أنني حين كنت ألج باب المنصة في ذلك المسرح لاحظت أنهم علقوا لافتة كتبوا عليها: Streng Verboten Sprechn ومعنى ذلك: "الكلام ممنوع منعاً باتاً" وقد خيل لي، لأول وهلة أنني في السماء، وحسبت "أنهم قد اكتشفوا الفن المسرحي آخر الأمر" ولكن: لا؛ فهم لم يتقدموا إلى هذا الحد في الفن نفسه، ولعل في هذا القول شيئا من الغرابة، غير أني أقول مع ذاك، إن هذه العبارة هي هاديهم إلى ذلك الفن.

إنجلترا – ١٩٠٨

المسرح في روسيا وفي إنجلترا

عزيزي سيمار

كان في نيتي أن أكتب إليك عن المسرح في إنجلترا، ولعلي أستطيع يوما أن أجد ما يلهمني فأخط على بطاقة من بطاقات البريد المصورة (كارت بوستال!) بالكلمات القليلة التي لابد منها للتعبير عما يخامرني من الأفكار عن حالة المسرح الإنجليزي.. أما اليوم فيخونني القلم والتعبير.

وأنت تعلم أنني محيط بأحوال هذا المسرح، وبرجاله المرحين، الذين تتم مخازيه على أيديهم؛ إن أولئك مصدر للهو عظيم، وفي وسعي أن أكتب لك كتبا برمتها عنهم وعن لطائفهم المسلية.

وأنا الآن في روسيا ومقيم في تلك المدينة الجياشة بالحياة.. موسكو، يرحب بي ممثلو المسرح الأكبر هنا، وهم نفر من أجل رجالات العالم، وفضلا عن كرمهم الحاتمي الذي يبهر اللب، فهم ممثلون يبهرون اللب كذلك.

عظماء الممثلين الروس وحدهم:

فهذا سولرزتسكي، وهذا موسكون ثم ارتم، وليونيدوفوكاتسخالوفووسخوسكس، ولسخسكس، وبالف، وأدا سخف؛ ثم فراو ليليينا، اللذيذة جدا؛ ثم فراو نبر، التي ترتفع إلى أوج الجلال متى أرادت، ونفر من ممثلي مسرح العصفور الأزرق، ذوو مهارة وجد، ولا سيما فرولين كوني.. أضف إلى هؤلاء تلك المائة من الممثلين والممثلات الأخريات الذين يرجى أن تتألف منهم قوة

مسرحية متحدة ذات بأس؛ وإني لأؤكد لك أنهم جميعا يد واحدة وذوو بصيرة مستنيرة؛ ويتسمون بالغيرة على عملهم يكبون دواما على مسرحيات جديدة كل يوم؛ ويتمرسون دواماً بأفكار جديدة في كل دقيقة.. وعلى هذا النحو يمكنك أن تكون لنفسك عنهم الفكرة التي تحلو لك.

مسرح الفن ومخرجه ستانسلافسكي:

فلو أننا أمكننا أن ننجح في إيجاد مثل هذه الجماعة في إنجلترا، لأمكن أن يصبح شكسبير قوة عارمة من جديد؛ لأنه على ما نحن فيه، لا يزيد على كونه مجرد سلعة تجارية، ومسرح الفن هنا (وهو الذي أكتب عنه) مسرح حي.. مسرح له شخصيته وله فطانته وعرفانه.

ولقد حقق مخرجه، قسطنطين ستانسلافسكي، المستحيل؛ إذ أسس- بصورة ناجحة- مسرحا لا يتسم بالسمة التجارية.. وهو يؤمن بالمذهب الواقعي بوصفه وسيلة يستطيع بواسطتها أن يترجم عن سيكولوجية الكاتب المسرحي، وإن كنت أنا لا أؤمن بمثل ذلك، وليس هذا مجال البحث في نصيب هذه النظرية من الصواب أو الخطأ: على أننا نعثر على الجواهر في التراب أحيانا، وفي مقدورنا أحيانا أن نرى السماء إذا نظرنا إلى أسفل!

وبحسبي أن أقول إن الذي يصنعه هؤلاء الروس في مسرحهم، شيء يبلغون به درجة الكمال، وهم لا يبالون، كما لا يبالي الأباطرة بالوقت أو المال أو الجهد أو بما ينفقون من فكر ويعانون من صبر؛ وهم لا يحسبون كما لا يحسب الأباطرة الأماثل إنهم قد فعلوا كل ما يمكن فعله، حين لم يفعلوا شيئا، اللهم إلا مجرد إنفاق مبلغ بعثروه في عمل الزخارف وشراء الآلات.. وإن كانوا لا ينسون العناية بكل أولئك.

إنهم يقومون بمئات التداريب للمسرحية الواحدة، وهم لا ينفكون يغيرون ويبدلون المشهد الواحد حتى يتسم بالتوازن في نظرهم؛ وهم يتمرنون ثم يتمرنون ثم يتمرنون، وهم يفتنون في استنباط الدقائق العديدة في عناية فائقة وصبر بالغ.. وهذا كله في فطنة نيرة.. فطنة روسية نيرة!

فالجد والشخصية خصلتان ستؤديان بمسرح الفن الروسي إلى نجاح لا حد له في أوروبا وفي كل مكان، ولقد ولد مسرح هؤلاء الروس وفي فمه ملعقة فضية، وعمره الآن لا يزيد على عشر سنوات، ومع ذاك فلا يزال أمامه أجل مديد، وعندما يبلغ أشده فسوف يكون مؤسسة راسية البنيان؛ وعليه، لكي يبلغ هذه المنزلة، أن يحرص على ألا يغازل الشعر، وألا يحتضنه! ولكنه حالما يبلغ سن الرجولة، وجب أن يستيقظ فيه وعي جديد، ويجب أن يمشر أجنحته، ويحلق بجناحي الخيال في هذه المعارج الأفسح أفقا، والأكثر انطلاقا.. المعارج التي ليس لها اسم تعرف به، والتي هي في ذاتها نهاية النهاية.

الخبلاء والغفلة والقائمون على المسرح الإنجليزي:

ولعلي أكثر تعاسة مما كنت في أية فترة في حياتي من قبل، بسبب ما أنا مدركه من خمود إنجلترا وخمود مسرحها، ذاك الخمود الذي يبعث على القنوط، وبسبب خبلاء القائمين على المسرح الإنجليزي وغفلتهم، وغباء كل إنسان تربطه بالفنون في إنجلترا رابطة، بل بسبب هذه الرقة الباردة التي يحسبها أهل لندن نشاطا وذكاء في معالجة هذه الأمور.. ثم بسبب بلاهة هذا الفريق من رجال الصحافة الذي يسمى كل محاولة جريئة لإنعاش الحياة والفن هذيانا و (هلوسة!).. وبسبب انعدام روح التآخي بين اللندنيين، وهذه الشهوة المتحكمة التي تغريهم بأتفه الربح مهما كلفهم الحصول عليه من ثمن، إنه لا

أمل في تقدم الممثلين الإنجليز، فنظامهم الإداري نظام سيء، وهم لا تهيأ لهم فرصة للدرس أو التجربة، ثم هم لا يجسرون على الثورة، وإلا فقدوا معاشهم، ولهذا فهم يُزجون حياتهم بالضحك ما أمكنهم إلى ذلك من سبيل.. ولكنه الضحك الذي هو بالبكاء أشبه!

روح الجد في المسرح الروسي.. وروح الاستخفاف في المسرح الإنجليزي:

إني ألاحظ أن الممثلين الروس في مسرح كنتسلير خس Kiintslerisches في موسكو يشعرون بمتعة ذهنية في أثناء تأدية أدوارهم أعظم مما يشعر به أي من ممثلي أوروبا الآخرين، وتمثيلهم كله مثير للإعجاب، وسواء كان موضوع الرواية التي يمثلونها من موضوعات الحياة الحديثة والمشاعر الحديثة، أو كان من الموضوعات الأسطورية، فهم دائما يتناولونه تناول الثقات، وهم يتناولونه دائما تناولا رشيقا بارعا، فلا يهملون شيئا؛ بل يتناولون كل شيء في جد، والجد كما ذكرت، هو سمة هذا المسرح الروسي الملحوظة، وهو جد لا يلمس له أحد أثرًا على الإطلاق، ولعل ما عساه يتجلى في نظري من جد المسرح الروسي ناشئ من أني حديث عهد الإقامة هنا، ولو طال على العهد في موسكو لخف عندي أثر ما أحسه من هذا الجد، إن روح الاستخفاف في إنجلترا هي على ما كانت عليه من القوة منذ ثلاثين عاما، حينما لفت أ، و. جودون الأنظار إلى ذلك: ففي المسرح نجد المخرجين والممثلين الإنجليز ترتعد فرائضهم من الظهور بمظهر الجد، فالناس قد يضحكون منهم، ومن الطبيعي جدا أنهم يخشون حتى مجرد الاهتمام الشديد بعملهم؛ ونحن نرى الممثل الماهر في إنجلترا يضحك من دوره ومن نفسه، ونجده طوال التمثيل يغمز النظارة، ويلمزهم خشية أن يظن ظان أنه يأخذ التمثيل مأخذ الجد، فهو يعتقد أن وقوفه على المسرح موقف

الجد هو أكثر من جريمة.. بل– على حد قول الإسكندر– ضلال مبين، أما هنا في موسكو، فهم يأخذون أنفسهم بهذا الضلال المبين، لكنهم يبلغون عن طريقة تلك المرتبة التي جعلتهم أحسن مجموعة من الممثلين اعتلت منصة المسرح الأوروبي..

ستانسلافسكي العظيم:

وهذا هو ممثلهم الأول ستانسلافسكي الذي يفوق في ذكائه جراسو[١] وإن قل عنه في قوة الاندفاع المتأججة فيه.

وهذه أمور ينبغي ألا يساء فهمها، وأحب ألا يذهب بك الظن إلى أن هذا الممثل بارد الطبع أو منفوخ الأوداج؛ بل لقد يكون من العسير أن نجد ممثلا غيره له أسلوب في التمثيل أيسر من أسلوبه، ومع ذاك فهو أسلوب يأتي بثمرة أدنى إلى الإنسانية، إنه أستاذ علامة من أساتذة علم النفس، وبالرغم من أن تمثيله أقرب التمثيل إلى المذهب الواقعي، إلا أنه يتحاشى كل صنوف الغلظة تقريبا، وهو مشهور بأنه يتسم في كل ما يؤديه من أدوار بسمات الجلال، ولا أستطيع أن أجد ما أصفه به خيرا من هذا.

ولقد سرني أعظم السرور ما شهدته من تمثيل فرقة أونكل وانجه OnkelWanja، وإن تكن هذه الفرقة قد أوتيت من المقدرة ما يهيئ لها تمثيل أية رواية بطريقة تثير الإعجاب.

في مسرحية "عدو الشعب" يرينا ستانسلافسكس كيف يمثل دور الدكتور ستوكمان دون أن تظهر على الممثل أعراض التكلف، ودون أن يثير

---

[١] جيوفاني جراسو– ممثل إيطالي اشتهر بتمثيل الأدوار الرومانسية الصعبة، وكان طائر الذكر في أوروبا وأمريكا.

تمثيله ضحك نظارته، أو يكون كليلا جامدا، إن الجمهور ليبتسم طوال وقت التمثيل، اللهم إلا في الأحوال التي تترقرق فيها الدموع في مآقيه تأثرا– ولكنك لن تسمع منه ذلك الضجيج العالي من الضحك الكريه المزرى الذي تعودنا أن يصك آذننا في المسرح الإنجليزي.

موسكو ١٩٠٨

الفن المسرحي

المحاورة الأولى[1] بين إخصائي ومتفرج من رواد المسارح

المخرج: والآن.. وقد طفنا معا بأرجاء المسرح، ورأيت بناءه العام، بما في ذلك المنصة، وأدوات إعداد المناظر، وجهاز الإضاءة، وغير هذا وذاك من مئات الأشياء الأخرى، كما سمعت كذلك ما كان لابد لي من قوله عن المسرح بوصفه "دولابا"، فهلم نسترح هنا، في الصالة، لنتحدث قليلا عن المسرح وعن الفن المسرحي.. وقل لي إذن: ماذا تعرف عن هذا الفن؟

المتفرج: يخيل لي أن التمثيل هو الفن المسرحي.

المخرج المسرحي: وعلى هذا، فالجزء يساوي الكل؟

المتفرج: كلا بالطبع.. وهل تعني إذن أن المسرحية هي الفن المسرحي؟

المخرج: المسرحية عمل من الأعمال الأدبية، أليس كذلك؟ فقل لي إذن: كيف يجوز أن يكون هذا الفن هو عين ذاك الفن الآخر؟

المتفرج: حسنا.. وما دمت تقرر أن الفن المسرحي ليس هو التمثيل وليس هو المسرحية، فلا محيص من أن أستنتج أنه المناظر والرقص، ومع ذاك فلا يمكن أن أزعم أنك ستقول إن ذلك كذلك.

---

[1] نشر هذا الحوار للمرة الأولى في سنة ١٩٠٥ في كتيب نفذ سريعا، وفي السنوات الثلاث الأخيرة لم يكن أحد يستطيع الحصول على نسخة منه.

المخرج: كلا.. إن الفن المسرحي ليس هو التمثيل أو الرواية التمثيلية، وليس هو المناظر المسرحية أو الرقص المسرحي، إلا أنه يتألف من جميع العناصر التي تتكون منها كل هذه الأشياء، إنه يتألف من الحركة المسرحية[1](Action) التي هي روح التمثيل ومن الكلام (Words) الذي هو جسم المسرحية؛ ومن الخطوط والألوان Line & Colorالتي هي القلب النابض للمشهد، ومن ضبط الإيقاع (Rhythm) الذي هو قوام الرقص.

المتفرج: الحركة المسرحية، والكلام والخطوط والألوان ثم ضبط الإيقاع! وأي هذه الأشياء أكثرها أهمية لهذا الفن؟

المخرج: ليس منها ما هو أكثر أهمية من الآخر، إلا إن كان من الألوان ما هو أكثر أهمية عند المصور من أي لون آخر؛ أو إن كان من النغم نغمة هي أكثر أهمية عند الموسيقار من نغمة أخرى.. وقد تكون الحركة والمسرحية (Action) من إحدى وجهات النظر، أثمن جزء من أجزاء هذا الفن، وذلك أن صلة الحركة بالفن المسرحي هي نفس صلة الرسم بفن التصوير، ونفس صلة عذوبة النغم وتطريبه (melody) بالموسيقى، إن الفن المسرحي قد نشأ من الحركة بوجه عام– كالحركة الجسمانية– وبخاصة من الرقص.

المتفرج: لقد كنت أذهب دائما إلى أنه نشأ من الكلام، وإلى أن الشاعر هو أبو المسرح.

---

[1] المقصود بالحركة المسرحية هنا الفعل المسرحي فوق المنصة، وهو ما جرينا عليه في كل كتبنا بعد هذا الكتاب كحياتي في الفن، وعلم المسرحية، وفن كتابة المسرحية، وإعداد الممثل، وتاريخ المسرح، وأشهر المذاهب المسرحية، وفكرة المسرح.. إلخ (د – خ).

المخرج: وهذا هو اعتقاد الناس عامة.. ولكن، لتفكر فيه قليلا.. إن الشاعر يعبر عن خياله بالكلمات التي يتأنق في اختيارها؛ وهو بعد ذلك يلقي هذه الكلمات علينا، أو يغنيها لنا.. وإلى هنا ينتهي عمله، وذلك الشعر، سواء كان للإنشاد أو للتغني، هو شيء أعد ليصافح أسماعنا، ثم يأخذ طريقه بعد ذلك إلى مخيلتنا، ولن يساعد الشاعر في الوصول إلى غرضه هذا أن يضيف إلى إنشاده أو غنائه حركات أو إشارات هي في الواقع قضاء على كل ما أنفق من جهد.

المتفرج: أجل.. وهذا جلٌّي، وأنا أفهم تمام الفهم أن الاستعانة بالإشارات على إنشاد قصيدة غنائية كاملة البناء لا يمكن أن ينتهي إلا إلى نتيجة منفرة، ولكن هل هذا ينطبق على الشعر المسرحي؟

المخرج: بكل تأكيد، ولا تنس أنني أتكلم عن الشعر المسرحي، وليس عن المسرحية، لأنهما شيئيان مختلفان، فالشعر المسرحي شعر أعد للقراءة، أما المسرحية فلم تعد للقراءة، ولكن ليشاهدها الناس على منصة التمثيل، ولهذا كانت الإشارات ضرورية للمسرحية، وعديمة الجدوى للشعر المسرحي، ومن السخف التحدث عن هذين الشيئين، والإشارات والشعر؛ كأنما تربط أحدهما بالآخر أية رابطة، وعلى هذا فما دمنا لا ينبغي أن نخلط بين القصيدة المسرحية والمسرحية، فينبغي ألا نخلط بين الشاعر المسرحي والمؤلف المسرحي.. إذ الأول يكتب للقارئ، أو المستمع، أما الثاني فيكتب للمشاهدين من جمهور المسرح، أتدري من ذا الذي كان أبا المؤلف المسرحي؟

المتفرج: كلا.. لست أدري.. ولكن.. مبلغ ظني أنه الشاعر المسرحي.

المخرج: هذا خطأ.. لقد كان الراقص هو أبا المؤلف المسرحي.. فقل إذن: من أي مادة اتخذ المؤلف المسرحي قطعته الأولى؟

المتفرج: أحسب أنه استخدم الكلام بنفس الطريقة التي استخدمها شاعر المقطوعات الغنائية.

المخرج: وهذا خطأ آخر، وذلك هو ما يذهب إليه كل إنسان لم يلم بطبيعة الفن المسرحي، كلا يا صاحبي.. لقد صنع المؤلف المسرحي قطعته الأولى باستخدامه الحركة المسرحية، والكلام، والخطوط، والألوان، وضبط الإيقاع، ثم غازل أعيننا وأسماعنا بتوليفه الرشيق بين هذه العوامل الخمسة.

المتفرج: وما الفرق إذن بين هذا العمل الذي كان يقوم به المؤلف المسرحي القديم والمؤلف المسرحي في أيامنا هذه؟

المخرج: لقد كان المؤلفون المسرحيون القدامى أبناء المسرح الذين رضعوا لبانه، أما المؤلفون المحدثون فليسوا كذلك، ولقد كان المؤلف القديم يفهم ما لم يفهمه المؤلف الحديث بعد، لقد كان يعلم أنه حينما يظهر هو ورفاقه أمام النظارة فإنهم قد يكونون أكثر تشوفا لمشاهدة ما قد يصنع، من سماعهم لما يقول، ولقد كان يعلم أننا أقدر على أن نسر العين، وأسرع في عمل ذلك، من أن نسر أية حاسة أخرى من حواس الإنسان، جميعا، وأنه لا جدال في أن العين هي أقوى حواس الإنسان كلها، وأن أول ما يواجهه فور ظهوره أمام الجمهور هو هذه الأزواج الكثيرة من الأعين المتشوفة الجائعة.. وحتى هؤلاء السادة والسيدات الجالسون بعيدا عنه بحيث قد لا

يستطيعون دائما سماع ما قد يقول، يبدون له كأنهم بجانبه مباشرة، وذلك بسبب هذه العيون الثاقبة التي تحدق فيه النظر جميعا إما بالنثر، وإما بالشعر، ولكنه يتحدث إليهم دائما بالحركة المسرحية.. الحركة الشاعرية التي هي الرقص، والحركة النثرية التي هي الإشارة والإيماء.

المتفرج: إن السرور يفعم نفسي.. فاستمر.. استمر.

المخرج: كلا.. بل لننتظر قليلا ولنناقش أطراف الموضوع.. لقد ذكرت أن المؤلف المسرحي القديم كان ربيب الراقص، وبالأحرى ربيب المسرح، وليس ربيب الشاعر، ولقد قلت الساعة إن الشاعر المسرحي الحديث هو ابن الشاعر، وكل ما لديه من العلم هو كيفية الوصول إلى آذان سامعيه، ولا شيء بعد هذا؛ وبالرغم من ذلك، ألا يزال رواد المسارح على ما كان عليه روادها من قديم الزمان، يذهبون إليها ليمتعوا أنظارهم بما يشاهدون، لا ليمتعوا آذانهم بما يسمعون؟ لا جرم أن النظارة في العصر الحديث حريصون على أن يتفرجوا، وأن يشبعوا أعينهم، وذلك بالرغم مما يذهب إليه الشاعر من أنهم لن يستعملوا غير آذانهم.. وآذانهم فحسب.. وأرجو، وقد بلغنا هذا الحد، ألا تسيء فهم ما أرمي إليه، فأنا لا أقول، ولا أشير من طرف خفي، إلى أن الشاعر كاتب مسرحيات من طراز ردئ، أو أنه يؤثر في المسرح تأثيرا سيئا، إنما الذي أريد أن تفهمه هو أن الشاعر لا يمت بسبب من الأسباب إلى المسرح، ولم يحدث قط أنه تربى وترعرع في بيئة مسرحية، ولا يمكن أن ينتسب إلي البيئة المسرحية.. وأن الكاتب المسرحي هو وحده من بين الكتاب الذي يحق له أن ينتمي

إلى المسرح- وإن تكن الصلة التي تربطه به مع ذاك صلة هينة واهية.

لماذا يذهب الناس إلى المسرح؟:

ولنعد إلى ما كنا فيه من الحديث، فأقول: إن ما أرمي إليه من ذلك كله هو أن الناس إنما يهرعون إلى المسرح ليشاهدوا التمثيليات، لا ليسمعوها، ولكن.. ماذا يدل ذلك عليه؟ أليس يدل على أن الجمهور النظارة هو هو لم يتغير؟ وأنه يذهب إلى المسرح ومعه هذه الآلاف من أزواج الأعين، كما كان شأنه من قديم الزمان؟ ولعل السبب فيما يثير الغرابة في نفسك من هذا الكلام هو أن الكتاب المسرحيين قد تغيروا، وأن الروايات المسرحية قد تغيرت، فالرواية المسرحية لم تعد بعد هذا المزيج المتزن من ألوان الحركة المسرحية، ومن الكلام والرقص والمناظر، لكنها غدت إما كلاما كلها، وإما مناظر كلها، فمسرحيات شكسبير مثلا هي شيء مختلف أشد الاختلاف عما يعمل حديثا في مسرحيات الخوارق[1] أو المسرحيات الدينية[2] الحديثة، والتي عملت خصيصا للأغراض المسرحية.

رأي غريب في مسرحية هاملت:

إن رواية هاملت ليس لها الطابع التمثيلي الذي يصلح للإبراز فوق المنصة[3]، وهي.. وجميع مسرحيات شكسبير، ذات كيان شاسع.. كيان تام..

---

[1] Miracles

[2] Mysteries

[3] كان كرييج أعظم مخرجي شكسبير وقد وصف ستانسلافسكي إخراجه لرواية هاملت بالذات على مسرح الفن في موسكو، فكان يكاد يسجد بين يدي عبقريته- أقرأ طريقة إخراج هاملت في ترجمتنا لكتاب حياتي في الفن (د – خ).

حينما تقرأ، وهو كيان لا يمكن لفخامته إلا أن يُشَذّب تشذيبا واسعا حينما يبرز لنا، بعد أن يمر بعملية الإخراج المسرحي.. أما أن هذه الروايات كانت تمثل في أيام شكسبير فلا يدل على شيء.. وسأحدثك، لأبرهن لك على عكس ما يفهم الناس، عما كانوا يبرزونه في هذا العهد في مسارحهم، سأحدثك عن مسرحيات الأقنعة Masques– وعن المسرحيات الاستعراضية Pageants– التي كانت أمثلة طريفة شائقة للفن المسرحي، فلو أن المسرحيات قد كتبت بغرض مشاهدتها، وليس بقصد قراءتها، لما كان ثمة مندوحة من شعورنا بأوجه النقص فيها حينما نفرغ لقراءتها.. وعلى هذا فليس في الناس أحد يمكن أن يقول إن مسرحية هاملت رديئة أو غير مستوفاة حينما يفرغ لقراءتها، ولكن ثمة كثيرون يستشعرون خيبة الرجاء بعد مشاهدتهم عرضا لهذه المسرحية، حتى لتسمعهم يقولون: "لا.. إن هذه ليست هي هاملت التي كتبها شكسبير!"، وعندما لا يمكن صنع شيء لإضافته إلى أثر من الآثار الفنية بقصد تحسينه، ففي وسعنا القول عندئذٍ: إن هذا الأثر الفني أثر "بلغ النهاية"، أي أنه أثر كامل، ومسرحية هاملت بلغت "النهاية"– أي أنها بلغت حدود الكمال، حينما كتب شكسبير آخر كلمة من شعرها المرسل، فإذا جئنا نحن وأضفنا عليها إشاراتنا، أو مناظرنا، أو ملابسنا، أو رقصنا، فمعنى هذا أننا نشير من طرف خفي إلى أنها مسرحية غير مستوفاة، وفي حاجة إلى هذه الإضافات.

رأي غريب فيما يجب أن تكون المسرحية:

المتفرج: فهل تعني أن تقول: إن مسرحية هاملت ينبغي ألا تمثل على الإطلاق!

المخرج: ولأي غرض كتبت إذن إذا أنا قلت: "بلى!؟". إن هاملت ستظل تمثل حينا آخر من الزمان، وواجب المخرجين هو أن يبذلوا خير ما

يستطيعون من جهد في خدمتها، إلا أن المسرح، كما ذكرت آنفا، يجب ألا يظل معتمداً إلى الأبد على إمداده بمسرحية يقوم بأدائها، بل ينبغي بالتدريج أن يؤدي قطعا من فنه هو الخاص.

المسرحية تمثل ولا تقرأ:

المتفرج: وهل القطعة التي أعدت خصيصاً للمسرح تكون، بناء على ما ذكرت، قطعة ناقصة، إذا هي طبعت في كتاب أو إذا هي تُليت؟

المخرج: أجل.. وهي قطعة ناقصة حيثما تكون إلا أن تبرز على خشبة المسرح إنها، لا جرم، تكون قطعة لا ترضي أحدا: ولا فن فيها، إذا هي قرئت، أو إذا اكتفينا بمجرد الإصغاء إليها؛ لأنها تبقى ناقصة ما لم يتم لها ما ينبغي من حركة مسرحية وألوان وخطوط، وما لابد لها منه من ضبط في إيقاع حركتها ومناظرها.

المتفرج: إن هذا يشيع السرور في نفسي، إلا أنه يشدهني مع ذاك!

المخرج: لعل السبب في هذا هو ما فيه من طرافة.. ولكن قل لي: ما هو ذاك الذي يشدهك بخاصة؟

مما يتألف الفن المسرحي؟:

المتفرج: أما وقد سألتني فإني أقول إن أول ما يشدهني هو أنني لم يسبق لي أن فكرت قط فيما يتألف منه هذا الفن المسرحي.. إن كثيرين منا يعدونه تسلية.. وتسلية فحسب.

المخرج: وأنت.. فماذا تعده؟.

المتفرج: أوه.. لقد كان هذا الفن عندي دائما شيئا جذابا.. نصفه الآخر مرانة

ذهنية.. لقد كان العرض يسليني دائما، أما تمثيل الممثلين فكان فيه إرشاد لي في كثير من الأحيان.

المخرج: في الحقيقة.. لقد كان ما تشعر به لونا من ألوان الرضا غير كامل، وهذه هي النتيجة الطبيعية لمشاهدة شيء ما، لم ينضج بعد، وسماعه.

المتفرج: بيد أنني قد شهدت عددا قليلا من المسرحيات التي لعلها أرضتني.

المخرج: إذا كان قد أرضاك كل الرضا شيء لا يخفى على أحد أنه كان شيئا متوسطا، أفلا يحتمل أنك كنت تنشد شيئا أقل من المتوسط، ثم وجدت ذاك الذي كان أحسن قليلا مما كنت تنتظر؟ إن بعض الناس يقصدون إلى المسارح اليوم، وهم يعلمون أنهم يذهبون إليها ليجدوا ما يضجرهم فيها؛ وهذا أمر طبيعي، لأنهم إنما تعلموا أن ينشدوا الأشياء التي تؤدي إلى هذا الضجر. وأنت حينما تقول لي إنك قد أرضاك ما شهدته في مسرح حديث، فأنت تقيم لي الدليل على أن الفن ليس وحده الذي تدهور، ولكن قسما من جمهور النظارة قد تدهور كذلك. بيد أن هذا ينبغي أن يحزنك، لقد كنت يوما ما أعرف رجلا كانت شواغل الدنيا تزحم حياته، حتى إنه لم يكن يسمع شيئا من الموسيقى قط، اللهم إلا موسيقى العازف على الأرغن، الطواف بالشوارع، فكانت موسيقاه في نظره المثل الأعلى لما ينبغي أن تكون الموسيقى! هذا، مع أن ثمة، كما لا يخفى عليك، موسيقى أجود من موسيقى الأرغن، في هذه الدنيا– على أن موسيقى هذا الصندوق الآلي، أو صندوق الأرغن، هي في الواقع موسيقى سيئة، وأنت إذا قدر لك أن ترى قطعة أصيلة من قطع الفن المسرحي، فإنك لن

تطيق أن ترى بعد ذلك هذا الذي يقذفونك به في مكان هذا الفن؛ وليس السبب في أنك لا تعثر بالآثار الفنية فوق المسرح هو أن الجمهور لا يريد هذه الآثار، ولكن السبب هو أن المسرح محروم من الفنان.. الفنان المسرحي–كما أرجو أن تلقى إلى ذلك بالك– لا المصور، أو الشاعر، أو الموسيقار، إن الصناع البارعين العديدين الذين ذكرتهم لك يتفاوتون جميعا في عجزهم عن تبديل حالة المسرح، وهم مضطرون أن يقدموا لمديري المسارح ما يطلبونه منهم، ولكنهم يقدمونه إليهم عن طيب خاطر، وعودة الفنان إلى دنيا المسرح كفيلة بتغيير ذلك كله؛ لأنه سيجمع حوله– في خطوات وئيدة، لكنها خطوات أكيدة– خيار هؤلاء الصناع الذين حدثتك عنهم، وهم سيتعاونون حينئذٍ على بث روح جديدة في فننا المسرحي.

المتفرج: ولكن ماذا يكون شأن الآخرين.

من هم أجدر الفنانين بإصلاح المسرح؟:

المخرج: الآخرين! إن المسرح الحديث مكتظ بهؤلاء الآخرين، وهؤلاء الصناع غير أولي الدربة، أولئك الذين لا مواهب لهم، على أنني سأقول؛ مدافعا عنهم: إنني معتقد أنهم لا يشعرون بعجزهم، وليس هذا جهلا منهم.. لكنه سذاجة وسلامة نية من جانبهم.. إلا أن هؤلاء الرجال أنفسهم لو عرفوا يوما أنهم صناع، ثم دأبوا على المران في صناعاتهم– ولست أتحدث عن نجاري المسارح وعمال الإضاءة فيها، وصناع (الباروكات) وصناع الملابس ومصوري المناظر، والممثلين (وهؤلاء هم– في الواقع وفي أحوال كثيرة– خير الصناع،

وأكثرهم رغبة في العمل المسرحي)_ أقول لست أتحدث عن هؤلاء فحسب؛ بل إني لأتحدث عن المخرج الفني المسرحي بخاصة.. فإذا كان هذا المخرج يدرب نفسه تدريبا فنيا على عمله الخاص بنقل المسرحيات التي يكتبها المؤلف المسرحي من لغة الكتابة إلى لغة الرؤية على المنصة، لأمكن في الوقت المناسب، وبعد تطور تدريجي، أن يعيد للمسرح ما يفتقده من أصول، وما ضاع عليه من أسس، ولأمكن أن يرد للفن المسرحي نهائيا إلى وطنه، وذلك بواسطة عبقريته الخلاقة ذاتها.

المتفرج: وعلى هذا فأنت ترفع المخرج الفني المسرحي درجة فوق الممثلين؟

المخرج: أجل!.. فعلاقة المخرج الفني بالممثلين هي على التحقيق نفس علاقة رئيس الفرقة الموسيقية بالفرقة، أو علاقة الناشر برجال المطبعة.

المتفرج: وهل تنظر إلى المخرج الفني المسرحي بوصفه صانعاً وليس بوصفه فنانا؟

كفايات لابد من توافرها في مخرج المسرح:

المخرج: إنه حينما ينقل مسرحية المؤلف إلى لغة الرؤية على المنصة بواسطة الممثلين ومصوري المناظر، وغيرهم من صنّاعه المسرحيين، فهو حينئذٍ صانع مثلهم– أو قل: إنه "صانع من الطراز الأول" أما إذا كان قد ملك ناصية أساليب الحركة المسرحية، والكلام، والخطوط، والألوان، وضبط الإيقاع، فإنه خليق بأن يصير فنانا. وعندئذٍ لا تكون بنا حاجة بعد إلى أن يساعدنا الكاتب المسرحي– وذلك لأن فننا

المسرحي في هذه الحالة سيعتمد على نفسه.

المتفرج: وهل يرتكز اعتقادك في نهضة الفن على نهضة مخرج المسرح الفني؟

المخرج: أجل، ولعمر الحق.. وهل يخطر ببالك أنني أضمن لمخرج المسرح الفني أية أثارة من الزراية؟ إنما زرايتي هي لأي إنسان يخفق في الاضطلاع بواجبات مخرج المسرح الفني كلها.

المتفرج: وما هي واجباته هذه؟

عمل مخرج المسرح:

المخرج: وما هي حرفته؟ سأحدثك عن ذلك كله.. إن عمله بوصفه مخرجًا للمسرحية التي كتبها المؤلف المسرحي هو شيء من قبيل ما يأتي: إنه يتناول المسرحية من يد المؤلف المسرحي ويَعِد مخلصا أن ينقلها إلى منصة المسرح وفق ما هو منصوص عليه في هذه النسخة الأصلية (وتذكر أنني إنما أتحدث عن خيار المخرجين الفنيين)، وعندئذٍ يقرأ المسرحية، وفي أثناء هذه القراءة الأولى تتضح ملء عينيه جميع الألوان واللهجات والحركات وضبط الإيقاع، وكل ما لابد أن يسير عليه العمل في الإخراج، أما هذه التعليمات المسرحية، وأوصاف المناظر وما إلى ذلك كله مما يزحم به المؤلف نسخته فيجب على المخرج الفني ألا يأبه بها، لأنه إذا كان متمكنا من صنعته، فلن يستطيع أن ينتفع بشيء منها.

المتفرج: إني لا أفهم عنك تمام الفهم! هل تقصد أن تقول إن المخرج الفني يجب ألا يلتفت إلى أمثال هذه التعليمات التي أجهد المؤلف في

سبيلها نفسه حين أخذ على عاتقه وصف المناظر التي يجب على الممثلين والممثلات التزام حركات فيها بعينها، وطرق الكلام التي يجب أن ينتهجونها؟ أتقصد في الواقع ألا يقيم المخرج الفني لها وزنا؟

المخرج: سواء عليه حفل بها أو لم يحفل بها، إنما الذي يجب أن يعني به هو أن يجعل أسلوب التمثيل والمناظر مطابقين لشعر المسرحية أو نثرها. أعني لما في المسرحية من جمال وإحساس، ومهما تكن الصورة التي قد يريدنا المؤلف أن نتبين معالمها مما يذكره في تعليماته، فإنه سيصف لنا المنظر كلما تقدم بالحوار بين شخصيات المسرحية.

ولأضرب لك على ذلك مثلا، المنظر الأول من "هاملت". وهو المنظر الذي يبدأ هكذا:

برناردو: من القادم؟

فرنسسكو: بل أجب أنت!.. قف وقل لي من تكون!

برناردو: يعيش الملك!

فر: أأنت برناردو؟

بر: أجل.. أنا هو!..

فر: لشد ما تحرص على الحضور في ميعادك!

بر: لقد دقت الساعة الآن الثانية عشرة، فهلم إلى فراشك يا فرنسسكو!..

فر: شكراً جزيلا على ما أعفيتني من واجب الحراسة: إن البرد قارس، وأنا في منتهى الإعياء.

بر: ألم يعكر عليك صفوك معكر؟

فر: ولا حركة جُرَذ!

بر: حسنا.. طاب ليلك.

وإذا لقيت ريشيو ومارسيلوس صاحبي النوبة من بعدي، فأوصلهما بسرعة الحضور.

***

وفي هذا الكفاية لإرشاد المخرج، فهو يفهم من ذلك أن الساعة هي الثانية عشرة مساء.. وأن الحديث جرى في مكان لا يظله سقف، وأن حارس بعض القلاع يبدل بحارس غيره، وأن البرد قارس، والكون ساكن، والظلام دامس؛ فأية "تعليمات مسرحية" يضعها المؤلف بعد هذا لا تكون إلا تفاهات.

المتفرج: فأنت ترى إذن ألاً حاجة بالمؤلف إلى أن يكتب شيئا من هذه التعليمات المسرحية مهما كان شأنها؛ بل يبدو أنك تعد هذا منه، إن فعله، اعتداء على حقوقك.

المخرج: بل قل لي لعمرك: أليس في هذا اعتداء على حقوق رجال المسرح؟

المتفرج: وكيف؟

المخرج: بل قل لي أولا: كيف يمكن أن يغيظ الممثل مؤلف المسرحية أشد ما يغيظه؟

المتفرج: إذا أدى دوره أداء سيئاً.

المخرج: كلا.. فهذا يدل على شيء، إلا على أن الممثل محترف ردئ.

المتفرج: فقل لي أنت إذن.

إن أشد ما يستطيع أن يغيظ به مؤلفا هو أن يسقط كلمات أو أسطرا من روايته، أو أن يزيد في حوارها بعض النكات.. وإنها لإساءة للمؤلف أن يعتدي أحد على ما هو حقه الوحيد.. وليس من المألوف أن يضيف أحد الممثلين نكاتٍ في كلام شكسبير، وإذا فعل ذلك أحد حوسب على فعلته.

المتفرج: ولكن ما علاقة هذا بالتعليمات التي يكتبها مؤلف الرواية؟ ثم أية إساءة يوجهها المؤلف إلى المسرح حينما يشير بهذه التعليمات المسرحية؟

المخرج: إن موضع الإساءة هو تعديه على ما هو من اختصاصهم.. فإذا كان في إضافة نكتة أو حذف كلمات للمؤلف إساءة له، فمن الإساءة كذلك التصدي لفن المسرح الفني.

المتفرج: وعلى هذا، أ فيكون التوجيه المسرحي الموجود في جميع روايات العالم عديم القيمة؟

المخرج: عديم القيمة بالنسبة إلي المخرج الفني والممثل، أما للقارئ فلهذا التوجيه قيمته.

المتفرج: ولكن شكسبير.

شكسبير لم يضع تعليمات لمسرحياته قط:

المخرج: إن شكسبير قلما يضع إرشادات لمدير المسرح، ولك أن تتصفح هاملت، وروميو وجولييت، والملك لير، وعطيل، وأيا من آياته الأخر، إذا استثنينا بعضا من مسرحياته التاريخية التي تحتوي أوصافا للمتاع

وما إليه.. فماذا تجد؟ وكيف ترى طريقة وصف المشاهد في هاملت؟

المتفرج: إن في نسختي أوصافا جلية.. نحو: الفصل الأول– المنظر الأول– السينور– طوار أمام القلعة"

المخرج: إن نسختك من طبعة حديثة بها إضافات بقلم المستر مالون، أما شكسبير فلم يكتب شيئا من هذا القبيل، أما كلماته فهي: "الفصل الأول– المنظر الأول".. والآن.. فلنتصفح "روميو وجولييت" فماذا تجد في نسختك؟

المتفرج: إنها تقول: الفصل الأول– المنظر الأول؛ فيرونا.. مكان عام".

المخرج: والمنظر الثاني؟

المتفرج: أري فيها: "المنظر الثاني– شارع".

المخرج: والمنظر الثالث؟

المتفرج: إنه يقول: "المنظر الثالث– غرفة في منزل كابيوليت".

المخرج: والآن، فهل تحب أن تسمع التعليمات التي كتبها شكسبير بالفعل لمناظر هذه المسرحية؟.

المتفرج: أجل!..

المخرج: لقد كتب "الفصل الأول **Actus Primus**؛ **Scoe- na Prima** ثم لا كلمة واحدة، لا للفصل، ولا للمشهد خلال المسرحية كلها؛ ولننتقل الآن إلى "الملك لير".

المتفرج: كلا، ففي ذاك الكفاية.. إذا جلي شكسبير كان يعتمد على ذكاء

رجال المسرح في إكمال مناظرها بما يرونه.. ولكن.. هل كانت هذه الطريقة نفسها بالنسبة إلى الحركة المسرحية؟ ألم يضع شكسبير بعض التعليمات في "هاملت" نحو: "هاملت يثب إلى قبر أوفيليا" "ليرتس يأخذ بتلابيبه" وبعد هذا: "الخدم يحجزون بينهما، ثم يخرجان من القبر".

من الذي من حقه وضع التعليمات إذن؟:

المخرج: كلا.. إن شكسبير لم يكتب من ذلك كلمة واحدة، بل كل هذه التعليمات المسرحية، من أولها إلى آخرها هي من المبتكرات الغثة التي وضعها محررو النشر المختلفون.. كالمستر مالون والمستر كابل والمستر ثيوبولد وغيرهم، ولقد كان تلاعبهم بالرواية على هذا النحو قلة بصر منهم، كان علينا– نحن رجال المسرح– أن ندفع ثمنه.

المتفرج: وكيف كان ذلك؟

المخرج: ذلك أنه إذا فرض أن أي واحد منا راح يقرأ شكسبير، فإنه سوف يلاحظ أن ثمة تراكيب أخرى من الحركات هي عكس تعليمات هؤلاء السادة– فإذا فرض أننا أبرزنا أفكارنا فوق المسرح فلن نعدم واحدا من أهل الذكر ينعي علينا من فوره، فيتهمنا بتبديل تعليمات شكسبير– بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يتهمنا بتبديل مقاصد شكسبير الحقيقية.

المتفرج: ولكن.. ألا يعرف "أهل الذكر" هؤلاء، كما سميتهم أنت، أن شكسبير لم يكتب تعليمات مسرحية؟.

المخرج: إن كل ما في طوق الإنسان هو أن يحرز أن هذا هو شأنهم.. أن

يحكم عليهم من واقع كتاباتهم الخالية من الفهم التي ينقدوننا فيها.. وكيفما كان الأمر، فالذي أردت أن أظهرك عليه، هو أن شكسبير أعظم شعرائنا المحدثين قد تحقق من أن إضافة هذه التعليمات كان أولا وقبل كل شيء أمراً غير ضروري، كما أنه خروج على الذوق السليم، وفي وسعنا لهذا السبب أن نستوثق من أن شكسبير كان يدرك على أية حال، حقيقة عمل القائم بهذه الصناعات المسرحية- أو المخرج المسرحي، وأن ابتكار المناظر التي تجري فيها المسرحية هو جزء من عمل هذا المخرج.

المتفرج: أجل.. ولقد كنت تذكر لي مما يتركب كل جزء منها.

الخطوات الأولى في إخراج المسرحية:

المخرج: تمام.. وما دمنا الآن قد اقتنعنا بأن تعليمات المؤلف لا فائدة منها، ففي وسعنا أن نستمر في الحديث عن الطريقة التي ينتهجها مدير المسرح في إخراج المسرحية إخراجا صادقا.. ولقد ذكرت أنه يُقسم ليلتزم بالأصل التزاما دقيقا، وأن أول أعماله هو أن يُكِب على قراءة المسرحية، ويقف على أعظم ما ينطبع منها في نفسه، وأن يشرع في أثناء القراءة كما ذكرت، في تحسس لون الرواية، وضبط إيقاعها، وأسلوب أدائها، وما إلى ذلك كله، وعليه بعد ذلك أن يَطَّرِح الرواية إلى حين، ثم يتخذ من بصيرته صفحة لمزج ألوانه (إذا جاز أن نستعمل هنا شيئا من تعبيرات المصورين) حتى يحصل على الألوان التي انطبعت في ذهنه من قراءة الرواية، وهو من أجل هذا الذي يجد نفسه، إذ جلس لقراءتها مرة ثانية، محوط بالجو الذي يرتئي أن يستعمله.. وفي نهاية هذه القراءة الثانية يجد أن انطباعاته الأكثر

تحديدا قد اكتسبت تثبيتا واضحا لا يمكن أن يخطئ وجه الحق فيه، وأن بعض انطباعاته التي كانت أقل وضوحاً قد اختفت.. ثم يأخذ في تسجيل هذه الانطباعات، ومن الممكن أن يبدأ الآن في تخير الخطوط والألوان وبعض المناظر والأفكار التي تزحم رأسه، إلا أنه من المستحسن تأجيل هذا كله حتى يكون قد فرغ من قراءة الرواية اثنتي عشرة مرة على الأقل.

المتفرج: إلا أنني كنت أظن أن مدير المسرح يترك دائما هذا الجزء من أجزاء المسرحية– أي رسم المناظر– لمصور المناظر.

أول أخطاء المخرج:

المخرج: إنه يصنع هذا على وجه العموم، وهذه هي الفضيحة الأولى للمسرح الحديث.

المتفرج: وكيف تكون هذه فضيحة؟

المخرج: سأقول لك: لقد كتب زيد مسرحية وعده عمرو أن يخرجها إخراجا صادقا، وفي أمثال هذه الأمور الدقيقة التي من قبيل تفهم الأشياء التي لا تؤخذ إلا بالمحايلة.. وذلك كتفهم مسرحية من المسرحيات مثلا، ماذا عسى أن يكون السبيل في نظرك للمحافظة على وحدة تلك الروح؟ أيكون الخير في أن ينهض عمرو بالعمل كله؟ أم يكفي أن نعهد بالعمل إلى خالد وحفص وبكر.. وكل منهم يرى ما لا يراه عمرو أو زيد؟

المتفرج: لا شك أن الطريقة الأولى هي خير الطريقتين، ولكن.. هل يكون في مقدور رجل واحد أن ينهض بعمل ثلاثة رجال؟

المخرج: هذا هو السبيل الوحيد الذي يمكن أن يتم العمل بمقتضاه إذا أردنا تلك الوحدة التي هي الأمر الحيوي الوحيد لكل أثر من الآثار الفنية.

المتفرج: وعلى هذا فلن يستدعي المخرج مصوراً من مصوري المناظر ثم يسأله أن يصور له منظرا.. بل هو الذي يتولى تصويره بنفسه.

المخرج: بكل تأكيد.. وتذكر أن عمله لن يكون مجرد الجلوس، ثم رسم منظر شائق، أو منظر مضبوط من ناحيته التاريخية، به ما يكفيه من الأبواب والنوافذ في الأماكن المطلة على مناظر طبيعية جميلة.. بل عليه أولا وقبل كل شيء أن يتخير الألوان المعينة التي تنسجم في نظره وروح المسرحية، وعليه أن يتحاشى الألوان التي تتنافر وهذه الروح، ثم يبدأ في تصميم نماذج من عناصر معينة– كعقد **arch** مثلا، ونافورة، وشرفة، وسرير– على أن يكون مركز رسمه هو هذا الشيء الذي وقع عليه اختياره، ثم يضيف إلى هذا جميعه الأشياء التي ورد ذكرها في المسرحية، والتي لابد من أن يراها النظارة، ثم يضيف إلى ذلك الشخصيات التي تظهر في الرواية واحدة وراء الأخرى، ثم يضيف بالتدريج كل حركة لكل شخصية، ثم كل زي على حدة.. وخليق به ألا يحدث أخطاء كثيرة في نموذجه فإذا حدث ذلك، وجب عليه لهذا السبب أن يفتق النموذج ويصحح الخطأ، حتى لو تطلب ذلك منه أن يبدأ من الخطوة الأولى؛ فيعيد صنع نموذج آخر من جديد؛ ومهما لقى المخرج في سبيل ذلك من جهد؛ فينبغي أن يتدرج في عمل تصميمه كله على مهل، وفي تناسق، حتى تتملأ منه عين الرائي إليه، وفي أثناء قيامه بعمل هذا التصميم الذي يحسب في عمله حساب عين المتفرج، يجب أن يحرص الحرص

نفسه على استيحاء جرس الشعر أو النثر كما لو كان يسمعهما بروحه؛ وبعد قليل ينتهي من كل هذه الاستعدادات، وحينئذٍ يبدأ في عمله الحقيقي.

المتفرج: وأي عمل حقيقي؟ أنه ليبدو لي أن المخرج كان يقوم بالفعل بإنجاز شطر كبير مما يمكن أن نسميه عملا حقيقيا.

متى يبدأ العمل الحقيقي للمخرج الفني؟:

المخرج: لعله كان يصنع ذلك.. إلا أن المصاعب لا تبدأ إلا من هذه اللحظة، فأنا أعني بالعمل الحقيقي ذلك العمل الذي يتطلب عمالا مهرة، كالعمال الذين يقومون بدهان المساحات الضخمة على الخيش استعداداً لعمل المناظر، ثم صناعة الملابس الفعلية.

المتفرج: أرجو ألا تزعم لي أن المخرج الفني هو الذي يتولى بالفعل تصوير مناظره بنفسه، وتفصيل الملابس التي يراها للمثليين، ثم خياطتها آخر الأمر.

المخرج: كلا.. لن أزعم لك أنه يقوم بذلك في كل الحالات وفي جميع الروايات، إلا أنه ينبغي أن يكون قد قام بذلك في وقت من الأوقات.. في أثناء تلمذته.. أو أن يكون قد درس عناصر الموضوع الفنية، ودرس هذه الصناعات المعقدة دراسة دقيقة حتى يستطيع توجيه هؤلاء الصناع المهرة كُلاً في دائرة اختصاصه؛ وحينما يبدأ عمل المناظر والملابس بالفعل، يشرع في توزيع الأدوار على مختلف الممثلين الذين يجب أن ينتهوا من حفظها قبل الشروع في عمل أي تجربة، (وليس هذا هو ما يجري العمل بمقتضاه كما لعلك تلاحظ،

إلا أنه هو ما لابد أن يحرص على اتباعه المخرج الفني الذي وصفته لك)؛ وفي الوقت الذي يكب فيه الممثلون على حفظ أدوارهم يكون صنع المناظر والملابس موشك على التمام، ولن أحدثك عما يقتضينه إعداد المسرحية إلى هذه النقطة من جهد شاق، وإن كان جهدا لذيذا، وحتى عندما تكون المناظر قد ركبت في المسرح بالفعل، ويكون الممثلون قد لبسوا ملابس التمثيل، فإن صعوبة العمل تكون لا تزال عظيمة.

المتفرج: أتقصد أن عمل المخرج المسرحي لا يكون قد بلغ منتهاه بعد؟

المخرج: يبلغ منتهاه؟ ماذا تعني؟

المتفرج: ما شاء الله! لقد ظننت أننا قد فرغنا من أمر المناظر والملابس، وأن ما بقى من عمل متروك للمثلين والممثلات.

المخرج: كلا.. فألذ عمل ينهض به المخرج يبدأ من هنا فقط، إن منظره معد، وممثليه مرتدون ملابسهم، وقصارى القول، إنه قد حصل على صورة من صور أحلامه أمام عينيه.. وها هو ذا يخلي المسرح من جميع الممثلين إلا من هذا الممثل، أو هذين الممثلين أو هؤلاء الثلاثة الذين يفترض أنهم يفتتحون الرواية، ويشرع هو في تجربة تسليط الضوء على هؤلاء الممثلين وعلى المنظر.

الانسجام.. الانسجام:

المتفرج: ماذا؟!.. أليس هذا متروكا لفطنة كبير مهندسي الإضاءة وعماله.

المخرج: إن تنفيذ هذا العمل متروك لهم، إلا أن طريقة القيام به هي من عمل

المخرج، ولما كان هذا المخرج، كما حدثتك عنه، رجلا على شيء من الذكاء والمرانة، فإنه يكون قد ابتكر طريقة خاصة لإضاءة هذا المنظر بالألوان، وإلباس الممثلين، فإن لم يكن هذا المخرج يأبه بمدلول لفظة "الانسجام" فعليه بالطبع أن يخلي مكانه لمن يفهم هذا المدلول.

المتفرج: فهل تقصد حقيقة أنه قد درس الطبيعة هذه الدراسة الدقيقة التي تخول له إرشاد مهندسيه إلى الطريقة التي يستطيعون بها جعل المنظر يظهر وكأنه يتوهج بضوء الشمس، وفي أوقات مختلفة من النهار، أو إظهاره كأنما ينسكب ضوء القمر إلى داخل الغرفة بمقدار كذا أو كذا من قوة النور؟

الحذر من تقليد الطبيعة حتى في الإضاءة:

المخرج: كلا.. فإني لا أذهب إلى ذلك.. لأن مديرنا الفني لا يحاول على الإطلاق تقليد الأضواء الطبيعية، ولا ينبغي له أن يعطينا أضواء طبيعية؛ بل عليه أن يوحي بشيء من أروع صورها وأكثرها امتلاء بالحياة– فهذا وحده هو ما يحاوله المخرج العارف بحق، أما تقليد الطبيعة، فينم عما في نفس المقلد من التواقح الذي لا يطاق في ادعاء المقدرة التي لا تنبغي إلا لله، على أنه يجمل بمدير المسرح أن يهدف دائما إلى أن يكون فنانا، إلا أنه ما لا يخلق به أن يحاول الوصول إلى ما ميزت السماء به نفسها، وفي مقدوره ألا يتورط في هذا الخطأ إذا لم يحاول قط أن يسجن الطبيعة في مسرحه، أو أن ينقل لنا نسخة منها؛ لأن الطبيعة لا يمكن أن تسجن، ولا تسمح لأحد بأن يعمل لنا نسخة منها، ولو بأي مقدار من النجاح.

بماذا يهتدي المخرج؟:

المتفرج: إذن فبأي صورة من الصور ترى أن يشرع في عمله؟ وماذا يهديه فيما هو بسبيله من إضاءة مناظره وملابسه التي نتحدث عنها؟

المخرج: ماذا يهديه؟ إنما تهديه مناظر الرواية وملابسها، وشعرها أو نثرها، ثم أحاسيس المسرحية، لقد أمكنه الآن أن يؤلف بين هذه الأشياء جميعا، كما حدثتك، حتى أصبح أحدها يساوق الآخر– إنها جميعا تسير منسجمة– فأي شيء حينئذٍ هو أيسر من أن تستمر هكذا، ومن أن يكون المخرج هو الشخص الوحيد الذي يعرف الوسيلة للمحافظة على هذا الانسجام الذي يبدأ في خلقه؟!..

المتفرج: أيمكن أن تزيد في الحديث عن الوسيلة الحقيقية لإضاءة المناظر والممثلين؟.

المخرج: بكل تأكيد، فماذا تريد أن تعرف؟

المتفرج: و.. هل تتفضل فتذكر لي السبب في وضعهم تلك المصابيح على طول أرضية المسرح؟– أو كما يسمونها الأضواء الأرضية فيما أعتقد؟

الأضواء الأرضية لا ضرورة لها:

المخرج: أجل.. الأضواء الأرضية.

المتفرج: حسنا.. لماذا توضع هذه الأضواء فوق الأرض؟

المخرج: هذا سؤال من الأسئلة التي أربكت جميع السادة من المصلحين المسرحيين، ولم يكن في وسع أحد منهم قط أن يجد لهذا السؤال

جوابا، وذلك لسبب بسيط، هو أنه ليس لهذا السؤال من جواب!

لم يكن له من جواب فيما مضى.. ولن يكون له جواب في المستقبل! وما علينا إلا أن نزيل الأضواء الأرضية من جميع المسارح، وبأقصى ما يمكن من السرعة، ثم لا نتحدث عنها بكلمة.. لأنها إحدى هذه المسائل الشاذة التي لا يستطيع أحد تعليلها، والتي يدهش الأطفال لوجودها دائما.. فقد حدث أن ذهبت الصغيرة نانسي ليك ذات يوم إلى مسرح دروري لين Drury Lane وكان ذلك في سنة ١٨١٢، وقد تحدث أبوها بعد ذلك فقال إنها هي الأخرى قد دهشت لوجود هذه الأضواء، حيث قالت:

وثمة صف من مصــابيح، بالسنا   توهَّجن في عـــيني، وأي تَـــــوَهْج

لماذا أقاموها على الأرض هكذا؟   عجبت، فمن لي بالجواب المحَجِجِ؟

وكان هذا في سنة ١٨١٢.. وها نحن أولاء لا نزال نعجب!

المتفرج: حدثني أحد أصدقائي مرة، وهو ممثل من الممثلين، أنه لولا هذه المصابيح الأرضية لبدت وجوه الممثلين جميعا قذرة.

المخرج: هذه ملاحظة رجل لم يفهم أن ثمة وسيلة أخرى يمكن اتباعها لإضاءة الوجوه والجسوم، غير هذه المصابيح الأرضية، وهي من البساطة بحيث لن تخطر لأولئك الناس في بال، لأنهم لم يخصصوا لحظة من وقتهم حتى لدراسة هينة يلمون فيها بفروع صناعتهم الأخرى.

المتفرج: ألا يدرس الممثلون الصناعات المسرحية الأخرى؟

المخرج: إنهم في الغالب لا يدرسونها- وهذه الدراسة هي من بعض الوجوه

مناقصة لحياة الممثل الحقيقية؛ لأن الممثل الذي له نصيبه من الذكاء إذا لزم أن يكرس من وقته شطرا طويلا لدراسة فروع الفن المسرحي كلها، فإنه سيمتنع عن التمثيل بالتدريج، وقد ينتهي به الحال إلى أن يصبح مديرا مسرحيا– لأن الفن المسرحي إذا قيس بصناعة التمثيل بمفردها يملك على الإنسان كل حواسه ووقته.

المتفرج: لقد كان مما قاله صديقي الممثل كذلك: إنهم لو أزالوا تلك المصابيح الأرضية لما استطاع الجمهور رؤية تعبير وجوه الممثلين.

المخرج: لو أن هنري إرفنج أو إلينورديوز هما اللذان قالا ذلك لكان لتلك الملاحظة شيء من القيمة، فالوجه المألوف للمثل إما أن يكون معبرا تعبيرا قويا يزيد عن الحد، وإما أن يعوزه التعبير لدرجة البشاعة، وفي كلتا الحالتين يكون من نعم الله الكبرى ألا توجد بالمسرح أي أضواء على الإطلاق.. لا أن تختفي هذه المصابيح الأرضية فحسب، وأذكر بهذه المناسبة أن ثمة نظرية بارعة عن منشأ المصابيح الأرضية عرضها المسيوليدوفيكسلر **M. LudovicCeller** في كتابه: "المناظر المسرحية، والأزياء ورسم الحركة المسرحية في القرن السابع عشر" **Les Decors, les costumes et La Mise en- scenes au XVII.** فقد كانت الطريقة المألوفة هي النجفة المستديرة أو المثلثة، التي كانت تتدلىَّ فوق رءوس الممثلين ورؤوس النظارة، والمسيوسلر من أنصار الرأي الذي يقول بأن منشأ المصابيح الأرضية هو المسارح البسيطة التي لم يكن من الميسور تزويدها بالشمعدانات، ولهذا كانوا يضعون شموع الشحم على الأرض في مقدمة المسرح، وأعتقد أن هذه النظرية هي نظرية صحيحة، لأن الذوق العام لم يكن يمكن أن

يفرض أمثال هذا الزلل الفني، وإن كان من المحتمل أن يجيزه شباك التذاكر في سهولة ويسر، ولا يغب عنك أن شباك التذاكر ليس له إلا قدر ضئيل من القيمة الفنية! وإذا اتسع الوقت، فسأروي لك أشياء عن هذا المغتصب الجبار للعرش المسرحي– وأعني شباك التذاكر.. ولكن.. دعنا نعد إلى نقطة أكثر خطورة وأدعي إلى المسرة من موضع فقدان الوجوه للتعبير، وموضوع المصابيح الأرضية. فلقد استعرضنا أعمال المخرج المسرحي المختلفة: من مناظر، إلى أزياء، إلى إضاءة.

تدريب الممثلين:

ولقد وصلنا إلى أكثر هذه الأعمال تشويقا، ألا وهو تمرين الممثلين على أداء جميع الحركات وإلقاء كل ما يقولون؛ ولقد أبديت لي دهشتك من أن التمثيل– وبالأحرى كلام الممثلين وتحركاتهم– لا يترك أمره للمثلين ليقوموا به كما يحلو لهم، ولكني أرجو أن تفكر قليلا في طبيعة هذا العمل، فهل توافق على أن كل ما بنيناه من قبل، وجعلنا منه أنموذج مُوَحَّداً ذا شكل معين، يفسد فجأة، بإدخال شيء طارئ لم نعمل له حسابا من قبل؟

المتفرج: ماذا تعني؟ إني أفهم ما ترمي إليه، ولكن.. ألا تزيدني إيضاحا فتذكر لي كيف يمكن أن يفسد الممثل هذا الأنموذج؟.

المخرج: أرجو أن تلاحظ.. أنه يفسده دون أن يعي.. ولست أقصده مطلقا أن له أية رغبة في أن يشذَ على ما حوله.. لكنه يقع في هذا الشذوذ لما طبع عليه من سذاجة.. ولبعض الممثلين غريزتهم السليمة في هذا الشأن، وبعضهم ليس له من ذلك نصيب ما.. ولكن حتى أولئك

الذين لهم تلك الغرائز التي بلغت من الحدة منتهاها: لا يستطيعون أن يكونوا منسجمين، من غير أن يتبعوا تعليمات المخرج!..

المتفرج: وعلى هذا فأنت لا تسمح حتى للمثل الأول والممثلة الأولى أن يتحركا أو يمثلا حسبما تملي عليهما غرائزهما وعقلهما؟

المخرج: كلا.. بل يجب أن يكونا، هما بالذات، أول من يتبع المخرج، ما داما يصيران في كثير من الأحيان النقطة المركزية في هذا الأنموذج– السويداء في هذا الرسم العاطفي.

المتفرج: وهل هم يفهمون هذا ويسيغونه؟

مثال من روميو وجولييت:

المخرج: أجل.. ولكنهم لا يفهمون ذلك ويسيغونه إلا حينما يتحققون، ويسيغون في الوقت نفسه أن المسرحية والإخراج الصحيح للمسرحية، هما أهم شيء في المسرح الحديث.. ولتسمح لي بأن أوضح لك هذه النقطة، ولتكن المسرحية التي علينا أن نعرضها هي روميو وجولييت، وأننا قد درسنا المسرحية وأعددنا المناظر والملابس، وانتهينا إلى رأي في طريقة إضاءة ذلك جميعا.. وأن تمرين الممثلين قد بدأ الساعة، وهذه هي الحركة الأولى لتلك الجمهور الكبيرة من أهالي فيرونا المتمردين يلقون الرعب في القلوب بشجارهم وشتائمهم البذيئة وقتلهم بعضهم بعضا.. وإنه ليرعبنا أن يسكن في تلك المدينة الصغيرة البيضاء، مدينة الورود والأغاني والحب، أمثال هؤلاء القوم المدهشين الذين انطوت أضلاعهم على تلك الكراهية البغيضة، التي توشك أن تنفجر بينهم ولما يجاز=وزوا

أبواب الكنيسة نفسها، أو في إبان مهرجان مايو، أو أسفل نوافذ هذا البيت الذي تأوي إليه فتاة لم تكد تشب عن الطوق.. وبعد أن تمر هذه الصورة وشيكا أمام أعيننا، وحتى بينما نحن نتذكر تلك الكآبة التي كانت ترهق وجوه الفريقين جميعا.. آل كابيولت وآل مونتاجو، إذا بهذا الفتى من آل مونتاجو.. وروميو الصغير الذي سرعان ما يصبح حبيبا لجولييت وحبا لها.. يقدم ضارباً في الطريق.. ومن أجل هذا، كان لابد للشخص الذي وقع عليه اختيارنا ليتحرك كما كان روميو يتحرك، ويتحدث كما كان يتحدث، أن يفعل ذلك كله بوصفة جزءا لا يتجزأ من هذا التصميم– هذا التصميم الذي ذكرت لك من قبل أنه رسم ذو شكل محدد، فواجب عليه أن يمر أمام أنظارنا في صورة معينة، وأن يصل إلى نقطة معينة، وفي ضوء معين، متجه الرأس في زاوية معينة، وأن تكون عيناه، وقدماه وكل جسمه في انسجام تام مع جو المسرحية، وليس (كما هو الحال في كثير من الأحيان) في انسجام تام مع أفكاره هو فحسب، أو هذه الأفكار التي تكون نشوزاً على جو المسرحية، وذلك أن أفكاره، (مهما تصادف أن تبلغه من الجمال) قد لا تبلغ من السمو ذلك الروح أو ذاك الأنموذج الذي عنى المخرج بإعداده عناية فائقة.

الدماثة والنقاء والخلق الرفيع، ثم الطاعة التامة للمخرج:

المتفرج: أَتصِر إذن على أن يسيطر المخرج على حركات أي شخص كائنا من كان، يقوم بتمثيل شخصية روميو، حتى إن كان ممثلا بارعا؟

المخرج: بكل تأكيد.. وكلما كان الممثل أبرع، كانت لوذعيته أبرع.. وذوقه أبرع كذلك، ولهذا تكون السيطرة عليه أكثر يسرا.. وأنا إنما أتحدث

بخاصة عن المسرح الذي يكون جميع ممثليه قوما ذوي دماثة ونقاء، ويكون مديره رجلا ذا مواهب خاصة من الخلق الرفيع.

المتفرج: ولكن.. ألا تطلب من هؤلاء الممثلين الألمعيين أن يكونوا دمي مسرحية تقريبا؟

المخرج: يا له من سؤال دقيق قد ينتظر الإنسان أن يوجهه إليه الممثل الذي تزعزع إيمانه بما لديه من قدرات.. إن الدمية المسرحية يا عزيزي ما هي اليوم إلا لعبة يعجب بها الناس في مسرح الدمى.

.. أما في المسرح، فنحن بحاجة إلى ما هو أكثر من اللعبة، ومع ذاك فهذا هو الشعور الذي يكنه بعض الممثلين لمدير المسرح.

فهم يشعرون بأنهم معلقون بحبال كحبال الدمية.. وهم يتبرمون بها، ويظهرون أنها تجرح مشاعرهم– وتؤذي كرامتهم!

المتفرج: إنهم معذورون في ذلك.

المخرج: أو ليس في وسعك أيضا أن تفهم أنهم ينبغي أن تتوفر لديهم الرغبة في أن تكون ثمة رقابة عليهم؟ أرجو أن تفكر لحظة في الروابط التي تربط ملاحي سفينة؛ وستفهم ما أتصوره أنا من الروابط التي تربط جماعة يعملون في مسرح، ثم.. من هم العمال الذين يعملون فوق ظهر السفينة؟.

المتفرج: فوق ظهر السفينة؟ يا عجبا؟.. هناك الربان.. ثم وكيله.. ثم الضابط الأول.. فالضابط الثاني.. والثالث.. ثم ضابط البوصلة، ومن يليه.. ثم الملاحون.

المخرج: حسنا.. ثم ما هو ذلك الجزء من السفينة الذي يوجهها؟

المتفرج: الدفة.

المخرج: أجل.. ثم ماذا؟

المتفرج: ثم.. مدير الدفة الذي يقبض على عجلة القيادة.

المخرج: ومن أيضا؟

المتفرج: والشخص المشرف على مدير الدفة.

المخرج: ومن يكون هذا الشخص؟

المتفرج: ضابط البوصلة.

المخرج: ومن ذا الذي يشرف على ضابط البوصلة.

المتفرج: الربان.

المخرج: وهل يطاع أي أمر من الأوامر التي لا تصدر عن الربان أو الصادرة بغير إذن منه؟

المتفرج: كلا.. وينبغي ألا يكون ثمة شيء من ذلك.

المخرج: وهل يمكن أن تسير السفينة في طريقها الأمين بغير الربان؟

المتفرج: ليس هذا من الأمور المألوفة.

المخرج: وهل يطيع الملاحون ربانهم وضباطه؟

المتفرج: أجل.. وهذه هي القاعدة العامة.

المخرج:.. وهل يطيعونه بمحض رغبتهم؟

المتفرج: أجل.

المخرج: وهل لا يسمون ذلك نظاماً؟

المتفرج: أجل.

المخرج: وهذا النظام– ثمرة أي شيء هو يا ترى؟

المتفرج: ثمرة الخضوع الصحيح الصادق للنظم والقوانين.

المخرج: وأول هذه النظم هو الطاعة.. أليس كذلك؟

المتفرج: بلى!..

المخرج: إذن.. فقد اتفقنا.. ولن يكون من العسير عليك أن تفهم أن المسرح الذي تشتغل فيه هذه المئات الكثيرة من الناس هو من وجوه عدة أشبه بالسفينة، ويتطلب إدارة كإدارتها، ولن يصعب عليك أن تدرك كيف أن أقل أمارة من أمارات العصيان قد تنتهي إلى كارثة، والتمرد حقيقة متوقعة الحدوث في الأسطول الحربي، وإن لم يتوقع حدوثه في المسرح، وقد عُنِيَت البحرية بإفهام الجميع، وفي عبارات جلية ليس فيها التواء، أن الربان في السفينة هو ملكها، وملكها المستبد الذي لا رأي إلا رأيه كلما شجر نزاع.. والمتمردون في سفينة يحاكمون أمام محكمة عسكرية، ويعاقبون بأقسى العقوبات كالسجن، أو الفصل من الخدمة.

المتفرج: أرجو ألا يكون مقصدك أن يعامل رجال المسرح هذه المعاملة.

المخرج: إننا لم ننشئ المسرح لأغراض حربية، كما أنشأنا الأسطول– ولهذا يظن البعض أن النظام، لعلَّه لا يمكن تفسيرها، ليست له في المسرح

الأهمية الحيوية، وإن تكن له أهميته الكبيرة في فرع من فروع الخدمات العسكرية.. إلا أن الذي أريد توضيحه لك هو أننا لن نستطيع تحقيق ما نصبو إليه من آثار جليلة إلا إذا فهم رجال المسرح أن النظام شيء يجب أن يكون مصدره طاعتهم عن رغبة وثقة في مديرهم– ربان سفينة المسرح!..

المتفرج: ولكن، أليس الممثلون، وعمال المناظر، ومن إلى هؤلاء وهؤلاء، قوما ميالين إلى عملهم.

العيوب التي تنحط بالممثل:

المخرج: وفيما هذا السؤال أيها الصديق العزيز؟.. إن الدنيا لم تشهد قط من يداني أمثال هؤلاء القوم، من ممثلي المسرح وممثلاته وعمال رقة وتهذيبا، وهم يقبلون على عملهم في حمية وحماسة، إلا أنهم يخطئون وجه المحجة أحيانا، إذ يجنحون إلى التمرد جنوحهم إلى الطاعة، ويجنحون إلى خفض مستوى أعمالهم جنوحهم إلى رفع هذا المستوى، أما التشبث بالمثل العليا فأمر لا يحلم به أحد إلا فيما ندر، لأن المساومة وتعاليمها الملعونة التي تبيح مساومة العدو هي من الأمور التي يبشر بها ضباط الأسطول المسرحي.. أما أعداؤنا هؤلاء فهم استعراضاتنا الدنيئة.. والرأي العامي المنحط.. وضباطنا يريدوننا على أن نطأطئ رؤوسنا لهؤلاء!.. أما الذي لم يفهمه جمهور المسرح تمام الفهم بعد، فهو قيمة المستوى الرفيع، وقيمة المخرج المسرحي الذي يتمسك بهذا المستوى ويصر عليه.

المتفرج: ولماذا لا يكون هذا المخرج ممثلا أو مصور مناظر؟

يجب على مخرج الرواية ألا يمثل فيها أبدا:

المخرج: هل تتخير للقيادة رجلا من الصفوف، ثم ترقيه إلى مرتبة ربان، وتدعه إلى جانب ذلك ينجز أعمال من هم أقل منه مرتبة، كأن يعني بشئون المدفعية والحبال؟ كلا.. فمخرج المسرح ينبغي أن يكون رجلا بعيدا عن هذه الصناعات.. يجب أن يكون رجلا ملما بأحوال الحبال.. لكنه لم يعد يشترك في شدها بعد.

المتفرج: إلا أنني أعتقد أن كثيرين من زعماء المسارح كانوا بالفعل ممثلين ومخرجين مسرحيين في الوقت نفسه.

المخرج: أجل.. إن هذه هي الحال في الواقع.. إلا أنك لن تجد من السهولة أن تقنعني بأنه شيء من التمرد في أثناء رياستهم لتلك المسارح– والأمر البعيد كل البعد من مسألة المناصب هذه، مسألة الفن– العمل.. فإذا اضطلع ممثل بالإخراج المسرحي، وإذا كان هو ممثلا متفوقا في التمثيل على أقرانه، فإنك تجد فيه غريزة طبيعية تجعله يصنع من نفسه محورا لكل شيء.. وسيشعر أنه إن لم يصنع من نفسه ذلك المحور، فسيبدو العمل هزيلا وغير مُرْض، وهو لهذا لن يعني بالمسرحية بمقدار ما يعني بدوره هو، وسينتهي به الحال في الواقع إلى قلة احتفاله تدريجيا بأعمال المسرح بوصفها وحدة لا تتجزأ، وهذا ليس في صالح تلك الأعمال، هذا هو السبيل الذي يتم به عمل من أعمال الفن في المسرح.

المتفرج: لكن.. ألا يمكن العثور بذلك الممثل العظيم الذي تمنعه عظمته بوصفه فناناً من أن يكون كما وصفت، إذا كان مخرجاً مسرحيا في

نفس الوقت، فينظر إلى نفسه بوصفه ممثلا كما ينظر إلى بقية أعماله الفنية بوصفه مخرجاً، بحيث لا تطغي إحدى الوظيفتين على الأخرى؟.

المخرج: كل شيء ممكن، ولكن أرجو أن تلاحظ أولا: أن قيام الممثل بهاتين الوظيفتين هو ضد طبيعته التي فطره الله عليها، وثانيا: أنه مما ينافي طبائع الأشياء كلها أن يكون لرجل قلبان في جوفه، أي أن يكون في مكانين في وقت واحد، فمكان الممثل يكون في لحظة ما، في موقف بعينه فوق خشبة المسرح، وقد أخذ أهبته للتعبير عن انفعالات معينة، كما يرسمها له ذهنه، وهو محوط بمناظر معينة وأناس معينين.. في حين أن يكون المخرج المسرحي واقفا عن كثب، حتى يرى كل العمل في مجموعه.. وعلى هذا، فأنت ترى أنه حتى في حالة عثورنا على ممثلنا الكامل الذي يكون في نفس الوقت مخرجنا المسرحي الكامل، فلن يستطيع أن يكون في مكانين في وقت واحد؛ ونحن قد شاهدنا بالطبع قائد بعض الفرق الموسيقية الصغيرة يقوم بالعزف على القيثارة الأولى، إلا أنه لا يفعل هذا بمحض اختياره، ثم نلاحظ أن العزف في مجموعه لا ينتهي إلى الأثر المحمود، ثم هذا ليس هو ما يجري عليه العمل في الفرق الكبرى.

المتفرج: فأنا أستنتج إذن أنك لا ترى أن يسيطر أحد على المسرح إلا مخرجه المسرحي.

المخرج: إن طبيعة العمل نفسها لا تسمح بغير ذلك.

المتفرج: حتى ولا الكاتب المسرحي؟

الكاتب المسرحي:

المخرج: إلا إذا كان هذا قد مارس ودرس صناعات التمثيل وتصوير المناظر، والملابس والإضاءة والرقص، وإلا.. فلا.. وذلك أن الكتاب المسرحيين الذين لم ينشئوا منذ نعومة أظفارهم في المسرح لا يلمون عادة إلا بالنزر اليسير من هذه الصناعات.

لماذا أخفق جيته ونجح فاجنر في إدارة المسرح؟:

وهذا جيته، الذي ظل حبه للمسرح حبا متجددا على أجمل ما يكون الحب، كان في كثير من الأحوال واحدا كن أعظم المخرجين المسرحيين، إلا أنه حينما وصل أسبابه بأسباب مسرح فيمار، فإنه نسى أن يقوم بما تذكر الموسيقار العظيم الذي خلفه أن يقوم به، فقد سمح جيته بوجود سلطان أعلى من سلطانه في المسرح، وكان هذا السلطان هو صاحب المسرح.. أما فاجنر، خليفة جيته، فقد حرص على أن يكون هو صاحب المسرح، وأن يكون فيه كما كان بارونات العصور الإقطاعية في قلاعهم.

المتفرج: وهل كان إخفاق جيته بوصفه مخرجا مسرحيا راجعا إلى هذا السبب؟

المخرج: هذا جلي يا سيدي؛ إذ لو أن جيته كان يملك مفاتيح أبوابه؛ لما أمكن لهذا الجرو الصغير القليل الحياء أن يصل في أرجاء المسرح إلى أكثر من غرفة الانتظار فيه، ولما أمكن لممثلة المسرح الأولى أن تجعل من المسرح ومن نفسها أضحوكة تمزق نياط القلوب. ولا استطاعت فيمار أن توفر على نفسها ما كان يجري به عرف ذلك الزمن من اقتراف أشنع ما يصدم النفس من الخطايا التي يمكن

وقوعها داخل مسرح ما من المسارح.

المتفرج: الظاهر أن العرف في معظم المسارح على التحقيق لا يدل على أن الناس يضمرون كثيرا من الاحترام للفنان الذي يعتلي خشبة المسرح!..

المخرج: هذا صحيح.. وقد يمكن ذكر طائفة من الأمور المؤلمة عن المسرح وجهل القائمين عليه بالفن.. إلا أن الإنسان خليق ألا يصوب ضرباته إلى الشيء الجاثم على الأرض إلا إذا كان ثمة احتمال في أن تأثير الصدمة قد يُسبب نهوض هذا الشيء المتداع ووقوفه على قدميه من جديد.. ومسرحنا الغربي مسرح متداع بل شديد التداعي.. أما الشرق[1] فلا يزال يفخر بمسرحه، بينما مسرحنا هنا.. في البلاد الغربية.. في آخر رمق.. ومع هذا فأنا آمل في نهضة ترد إليه الحياة.

المتفرج: وأنَّي له بتلك النهضة؟

السبيل إلى رقي المسرح:

المخرج: على يد رجل تبعث به العناية.. رجل لابد أن تتوفر فيه كل المزايا التي تجعل منه علامة مسيطرا على شئون المسرح.. ثم.. إذا أصلحنا المسرح بوصفه أداة.. فإذا تم هذا.. إذا أمكن أن يصير المسرح آية من آيات الفن الآلية.. إذا أمكن أن تخترع له فنا آليا، فمن الممكن أن يتدرج فيكون له فنه الخلاق الخاص دون أي جهد، إلا أن هذا الأمر كله.. وأعني تدرج الصنعة إلى فن خلاق معتمد على نفسه قد يستغرق تنفيذ الشيء الكثير منه زمنا طويلا في الوقت

---

[1] المقصود بالشرق هنا روسيا ووسط أوروبا.. وألمانيا. أي شرقي إنجلترا.

الحاضر، وثمة بالفعل عدد من رجال المسرح يتعهدون بناء المسارح بالإصلاح، وعدد يهتمون بإصلاح التمثيل، كما يعمل البعض في إصلاح المناظر.. ولا يمكن أن يكون في هذا كله إلا غَناء قليل، ولكن أول الأشياء التي يجب أن نضعها نصب أعيننا هو أننا لن نحصل إلا على أتفه الفوائد، وقد لا نحصل على فائدة مطلقا من إصلاح صنعة واحدة من صناعات المسرح، إن لم نفهم في نفس الوقت بإصلاح الصناعات الأخرى جميعها وفي نفس المسرح، "وذلك أن النهضة التي نرتقها للفن المسرحي تتوقف برمتها على مدى ما يتحقق من ذلك"، وهذا الفن المسرحي كما ذكرت من قبل ينقسم إلى صناعات كثيرة عدة: كالتمثيل والمناظر والأزياء، والإضاءة، وأشغال النجارة والغناء والرقص.. إلخ..

فيجب أن يشمل الإصلاح هذه الصناعات جميعها، وليس جانباً منها فحسب، ويجب أن يكون معلوماً أن كل جزء من هذا الكل، وبالأحرى.. كل صنعة من هذه الصناعات، لها أثرها المباشر في كل من الصناعات الأخرى في المسرح، وليكن معلوماً كذلك أنه لا جدوى في إصلاح متقطع لم يأخذ سبيله القويم، وأننا لن نحصل على الثمرة المنشودة إلا بالإصلاح الذي ينهج نهجاً قويما ذا خطة موضوعة، ولهذا لم يكن ميسورا أن يقوم بإصلاح الفن المسرحي إلا أولئك الذين درسوا جميع الصناعات المسرحية ومارسوها.

المتفرج: تريد أن تقول: مخرجك المسرحي المثالي.

المخرج: هو ذاك.. وأرجو أن تتذكر أنني أحدثك في بدء محاورتنا تلك عمل أعتقد من نهضة الفن المسرحي ترتكز على نهضة المخرج المسرحي، وأنه حينما يكون قد فهم الطريقة الصحيحة لاستخدام

الممثلين والمناظر والأزياء والإضاءة والرقص، ويكون بفهمه لذلك كله قد تمكن من صناعات الإخراج، فإنه يستطيع عندئذٍ أن يسيطر بالتدريج على فنون التمثيل والخطوط والألوان وضبط الإيقاع والكلام، وهذه القوة الأخيرة تنشأ منها جميعا.. ثم تذكر أنني قلت بعد ذلك: إن الفن المسرحي كان يمكن بذلك أن يسترد حقوقه، وأن عمله يمكن بهذا أيضا أن يستوي على سوقه غير معتمد إلا على نفسه، بوصفه فنا خلاقا، لا صنعة قوامها التعبير بأفكار الغير كما هو شأنه اليوم.

المتفرج: أجل.. وقبل ذلك لم أكن أفهم ماذا كنت تعني تمام الفهم، وأنا وإن كنت الآن أفهم وجهة نظرك، إلا أنني لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن للمسرح أن يستغني عن شاعره؟

المخرج: ماذا؟.. وهل تظن أن شيئا سينقصنا حينما ينقطع الشاعر عن الكتابة للمسرح؟

المتفرج: ستنقصنا المسرحية.

المخرج: وهل موقن أنت من ذاك؟

المتفرج: عجبا!.. لا غرور أن المسرحية لن يقوم لها قائمة إن لم يوجد الشاعر أو الكاتب المسرحي الذي يقوم بكتابتها.

المخرج: لن تكون ثمة أية مسرحية بالمعنى الذي تستعملون فيه هذه الكلمة.

المتفرج: لكنك تقترح عرض شيء ما على الجمهور، وأحسب أنه يجب عليك قبل أن تستطيع عرض ذلك الشيء عليهم أن يكون في حوزتك.

المخرج: بالتأكيد، وأعترف أنه لم يكن في طوقك أن تبدي أوثق من تلك الملاحظة، وموضع خطتك هو تسليمك على هذا النحو بأن ذلك "الشيء" ينبغي أن يصنع من كلام، الأمر الذي كان أشبه بالقانون عند الميديين والفارسيين.

المتفرج: عظيم!.. فماذا يكون إذن ذلك "الشيء" الذي يمكن تقديمه للنظارة إن لم يكن كلاما؟

المخرج: قل لي أولا: أليست الفكرة شيئا؟

المتفرج: أجل.. لكنها يعوزها الشكل.

المخرج: هذا صحيح.. ولكن.. أليس من المصرح به إعطاء فكرة في إيما شكل يختاره لها الفنان؟

المتفرج: أجل.

المخرج: وهل هي جريمة لا تغتفر إذا استعمل الفنان المسرحي مادة أخرى غير مادة الشعر؟

المتفرج: كلا.

المخرج: إذن، فنحن مسموح لنا بمحاولة تجسيم الفكرة بأي مادة نستطيع الحصول عليها أو نستطيع ابتكارها، بشرط ألا تكون مادة يجب أن ندخرها لاستعمال احسن؟

المتفرج: أجل.

المخرج: عظيم جدا.. والآن أرجو أن تلقي بالك إلى ما ينبغي لي أن أقوله في الدقائق القليلة التالية! كما أرجو أن تنصرف إلى منزلك لتفكر لحظة

في هذا الذي قلته لك.. وما دمت ستجيبني إلى كل ما طلبته منك فإني ذاكر لك اسم تلك المادة التي سيخلق منها فنان المستقبل روائعه.. إن هذه المادة هي الحركة المسرحية، والمناظر، والصوت الإنساني، أليست هذه مادة بسيطة إذن؟

وحينما أقول: الحركة المسرحية، فإني أعني كلا من الإيماءات بإشاراتها والرقص اللذين هما نثر هذا الأسلوب وشعره.

وحينما أقول: (المناظر)، فإني أعني كل ما تقع عليه العين، كالإضاءة والأزياء، والمناظر المرسومة أيضًا، وحينما أقول: "الصوت"، فإني أقصد الكلمات المنطوقة، أو الكلمات التي يتغنى بها، وهي على النقيض من الكلمات التي تقرأ، وذلك أن الكلمات التي كتبت ليتكلم بها، والكلمات التي كتبت لتُقرأ شيئين مختلفان جد الاختلاف.

والآن.. يسرني أن أراك قد تخلصت من كل أثر من آثار الحيرة التي كانت تتقاذفك، بالرغم من أنني ما صنعت شيئا أكثر من تكرار ما قلته لك في مطلع حديثنا هذا."برلين_ ١٩٠٥"

الفن المسرحي

المحاورة الثانية بين متفرج ومخرج مسرحي

المتفرج: يسرني أن ألقاك ثانية بعد هذا الغياب الطويل، أين كنت؟

المخرج: في الخارج.

المتفرج: وماذا كنت تفعل كل هذا الوقت الطويل؟

المخرج: في الصيد والقنص.

المتفرج: وهل أصبحت رياضيا إذن؟

المخرج: أجل، فالرياضة تحفظ على الإنسان صحته، لأنها تدرب جميع عضلاته، وسأقوم بعمل أحسن حينما أعود إلى أشغالي.

المتفرج: حدثني عن رحلتك كلها.. أين كنت تصطاد، وبأي شيء عدت في جعبتك؟

المخرج: لم أعد في جعبتي بشيء؛ لأن الوحش الذي كان يشغلني لا يُمسك كما يمسك الأرنب، أو الأرنب البري.. ثم هو أشد حرصا من الثعلب، وفضلا عن هذا فلم تكن رياضتي هي قتل القنيصة، بل كانت في هذه المصاعب التي كان يجب التغلب عليها حتى أصل إلى القنيصة نفسها، فإذا وصل الإنسان إليها لم يجد فيها أي خطر ولا أي ضرر؛ لقد كنت أقنص هُولة من هولات الأساطير.

حيوانات خرافية ورد ذكرها جميعا في كتابنا: أساطير الحب والجمال عند الإغريق.

(المترجم)

المتفرج: وأية هولة يا ترى؟ الخيميرا، أو الهيدرا، أو الهيبو جريف؟

المخرج: جميعها تمثلت في هولة.. إنها الأجزاء التي يتركب منها ذلك الوحش الباعث على السخرية، الذي يسمونه "المهرج المتكلف"؛ ولقد قصصت أثر هذا المخلوق البشع في الـ "ألف غار وغار" التي يأوي إليها حتى تغلبت عليه آخر الأمر.

المتفرج: وهل قضيت عليه؟

المخرج: أجل: لقد عقدت أواصر الصداقة بيني وبينه.

المتفرج: وهل كان ثمة ما يدعو إلى سفرك خارج بلادنا لقيامك بهذه اللعبة البسيطة التافهة!..

المخرج: بالتأكيد، لأنه لم يكن مستطاعا أن أجد الهنات الهينات التي تشين هذا الوحش إلا في الخارج.. إذ تولاني بالفعل شيء من الخوف بعثة في زئيره الذي يملأ به جو إنجلترا، حيث ترد الأنباء بأن غاره فيها، وما يكتظ به من تلك المجموعة من الجماجم اليابسة، لا جرم أشد إثارة للرعب من كهوفه في الخارج، ولكني حينما وجدتني خارج تلك البلاد شرعت أقنص في حذر، وقد وجدته يرقص يوما، وفي يوم آخر وجدته يقلدني! وفي اليوم الثالث دعاني إلى غاره! وقد أجبت دعوته بطبيعة الحال فعرفت كل شيء عنه، وفي وسعي الآن أن أُنزله من

غاره متى شئت– على أن هذا الوحش العزيز المسكين لن يغفر لي ما جنيت عليه من هذا مطلقا؛ ولن أغفر أنا لنفسي.

المتفرج: إني لا أدرك عم تتكلم، إلا أنني أحسب أن ما تقوله صحيح.. ولقد كان يلذني أكثر إذا أنت بقيت في وطنك وأخرجت طائفة من المسرحيات، بدلا من تطويفك هذا بأوروبا، بحجة الجري وراء القنص.

المخرج: ولكن.. لماذا لم تقل ذلك من سنين، إنك لو صرحت لي عن رغبتك في بقائي بأرض الوطن، لما دار في خلدي قط هذا التطويف بالأقطار الأجنبية "إن الإنسان ينبغي أن يعيش" على حد ما قال ناقدك المسرحي في جريدة التيمس للجنة الرقابة، والإنسان لا يمكن أن يظل عالة على ما جلبت حروب الآخرين من أسلاب.. ولهذا شرعت في رحلات قنصي، ولم أعرف يوما صدمتني فيه حقائق بغيضة إلى نفسي منذ ذلك؛ كما هو شأني اليوم.

المخرج: ولماذا؟.. ما الذي انتابك؟..

المتفرج: لقد كرهت المسرح!

المخرج: يا عجبا!.. لشد ما تبالغ: لقد كنت مشغوفا به، وإني لأذكر أنك سألتني مرة عن كل ما يخطر في البال من أسئلة عن الفن المسرحي.. واسترسلنا طويلا في حديثنا.

المتفرج: لقد كرهت ذلك الآن– وأنا لا ألج باب مسرح اليوم أبدا، وكل ما ينشر عن المسارح من تقارير أو نُبَذ أو إعلانات أو مقابلات يثير ضحكي..

المخرج: ولماذا؟

المتفرج: هذا هو الذي أريد معرفته!

المخرج: أوه!!.. إنك تريد أن تتخذ مني طبيبك المداوي.. إنك ظمئ إلى المسرح، لكنك لا تستطيع أن تسيغه بحالته التي هو عليها.. ولذلك تلتمس دواء، فإذا كان الأمر كذلك، فأنا لا أملك دواءك، لأنني لا أستطيع أن أغير المسرح في سحابة يوم، بل في أثناء حياتك كلها، ولكن إذا أحببت أن تعرف ما سوف يكون حبيبك القديم– أو ذاك المسرح– يوما ما، ففي وسعي أن أحدثك عن ذلك.

المتفرج: لقد حدثتني عن ذلك من عهد طويل قبل هذا، ولم يكن لحديثك من نتيجة إلا إشاعة القلق في نفسي.

المخرج: هذا هو الذي كنت أرجوه: ولكنك إذا استطعت اليوم أن تتجمل بالصبر، فإني أعتقد أن في وسعي أن أفعل شيئا.

المتفرج: لا أريد أن أسمع شيئا مطلقا عن الفن، ولا عن المعابد التي لابد أن تكون محتوية على الفن.. ولا عما تراه من أن أجزاءه الثلاثة التي يقوم عليها هي: الحركة المسرحية والمناظر والصوت؛ لأن هذا كله كريه إلى نفسي، أشد مما بدالك غولك الخيميراوالهيبو جريف.. هه.. إن ما تنشده هائل.. هائل جدا ومستحيل.. ولا يمكن إلا أن أعمر في هذه الحياة ستة آلاف عام قبل أن يقوم مسرح أحلامك في هذا العالم، بل لابد أن أغير معتقداتي قبل ذاك، كفى.. ناشدتك الله ألا تتحدث بشيء عنه أبدا.

المخرج: لك هذا– فلن تنبس شفتاي بكلمة عن هذا الموضوع إلا إن أذنت لي..

المتفرج: لقد أطمأن قلبي بالفعل، ولست أدري لماذا؟، ولكني حينما أراك مقبلا، أشعر بأن فزعا مرعبا يستولي علي، فتصطك أسناني، وتجحظ عيناي، وتولي آمالي.. ثم أسائل نفسي: "ترى! هل يشرع في حديثه عن فنون مسرح المستقبل؟." فأنت ترى أن المسألة ليست عدم إيماني بأي شيء مما تتحدث عنه بكل هذا الهدوء!.. لقد كنت أرجو أن أقوم بنصيبي الكبير في مدِّ يد المعونة لك في تحقيق أحلامك، بيد أنني لا أدري من أين نبدأ؟، أما أنت فيبدو أنك تعتقد أن كل ما يدور في خلدك قد تحقق، وذلك عندما ترجمت لي عن رأيك في هذا الأمر، وأنك لا تدع شيئا لغيرك ليعلمه.

المخرج: ليس هذا ما كنت أقصد إليه.

المتفرج: قد لا يكون هذا ما كنت ترمي إليه.. ولكن هذا هو ما تُلقي به في روعي.

إذن، فلا يسعني إلا أن أعتذر.. وما دمت قد وعدتك ألا أمس موضوع الفن المسرحي الحقيقي، فإني أقترح أن أرفه عنك بالحديث عن شئون المسرح، وستشتري لنا اليوم تذكرتين لكرسيين في الصالة لمشاهدة ملهاة موسيقية.

إنني لم ألج باب مسرح خلال العامين الماضين، وكان هذا بسبب حديثك الأخير معي.. ثم تفكر الآن في أن تقنعني بالذهاب إلى مسرح الجايتي[1].

المخرج: أجل.. هذا هو ما إليه أرمي.. مسرج الجايتي.. فاشتر لنا كرسيين

---

(1) **The Gaiety Theatre.**

في الصف الثالث قرب الممشى.

وقبل أن أبدأ، أرجو ألا تقاطعني حتى أنتهي.

لقد كنت حدثتك قبل سنين عن طرف من عمل من الأعمال الضخمة، تحدثنا عن المسرح حديثاً فياضاً باقتراحاتي التي أذهلتك، فلقد أطلعتك من أمره على الشيء الكثير، ومنذ ذلك التاريخ وأنا أطلع الناس من خفاياه على ما هو أكثر، وقد أيأسك هذا كله، ولذلك فسأطلعك الآن على ما هو أقل.. وعلى الأقل.. من القليل أيضا، ولن تجد ما يجعلك تجأر بالشكوى مني هذه المرة، إذ كنت أحدثك في المرة السالفة بلسان الفنان، والفنانون ينطوون على ما ينطوي عليه الطيارون– وكل منهم يستطيع التحليق في الجو، أما اليوم.. فلقد هبطت إلى الأرض، وسأتحدث إليك حديث المخرج المسرحي العادي، الذي هو مدير عمل أكثر منه مديرا فنانا؛ وقصاري القول، سأتحدث إليك بطريقة عملية، حتى لو كان حديثي مدعاة إلى إملالك يا صديقي العزيز: إنك تهوي المسرح، والدليل على ذلك عدم ذهابك إلى المسارح هذين العامين.. فلقد أصبح لك مثلك الأعلى الجديد الذي لم تجده قط محققا في تلك المسارح، وهذا المثل الأعلى إذا أريد له أن يتحقق فلابد له من فنانين لا يوجد أحد منهم في مسارحنا.. ومع ذاك، فلا تزال مشغوفاً بالمسرح، وفي وسعك أن تتلمس لنفسك عذراً فتذهب ثمة مرة أخرى.. وإني زعيم لك بهذا العذر.. إن المسرح في حاجة إليك.

المتفرج: ربما.. إلا أنه لم يعد يسرني بعد، وليس في وسعي أن أتلمس الأعذار دون أن أتسبب في مضايقة كثيرين من أولئك الذين أدخلوا على نفسي السرور الكثير فيما سلف.

المخرج: مثال ذلك؟

المتفرج: إليك المثال.. إذا أنا قلت: إن ممثل مسرح الليسيوم هو ممثل مهرج فإنه سيتضايق، وإذا قلت: إن الإخراج في مسرح الإليزيوم إخراج مبتذل ضايقت المخرج الذي أعرفه معرفة شخصية، وفضلا عن هذا، فمهما أكثرت من الاعتراض على الممثل وعلى المخرج فلن يستطيعا أن يغيرا شيئا من طرائقهما: ولن يكون في مقدوري أن أصفق استحسانا كما كان شأني من قبل، ولا أن أبدي اعتراضي الآن عليك..

ولهذا، فأنا، كما قلت لك: لا أشعر بالمرة بما يجذبني إلى المسرح.

المخرج: إذا أمكن تلافي السبب في رغبتك عن المسرح فربما عاد إليك هواك القديم.

المتفرج: في الحال.

المخرج: أرجوك أن تحدثني عما لا يرضيك!.. وتذكر أنني لست الممثل ولا المخرج.

المتفرج: كلا.. فأنا إذا بحت لك بكل ما تنطوي عليه أضلعي شعرت كأنما أنا خائن لكل ما كنت مشغوفا به يوما من الأيام.

المخرج: يا الله!.. إذن فأنت الذي تغيرت.. وليست المسارح!.

المتفرج: ربما.. ربما..

المخرج: ولقد نما فيك الشعور بالجمال ولعلي إذن، أرى أمامي المتفرج المسرحي المثالي مجسما، وبالأحرى، إنك قد أصبحت واحدا من

هؤلاء النظارة الذين أنفقت لندن زمانا طويلا جدا "لِتُربيَهُم".

المتفرج: كلا.. ليس هذا.. لم أبلغ بعد هذه الدرجة من المثالية.. ولكن ربما كان الأمر كما ذكرت من أن شعوري بالجمال قديما، ولا يمكن أن تكون التمثيليات والممثلون قد تغيروا تغيرا عظيما في أثناء هذين العامين، بينما يمكن أن تتغير وجهة نظري تغيرا كليا في مثل تلك المدة.

المخرج: وعلى هذا فكل شيء في المسرح يبدو في عينيك مملا، آسنا، تافها، لا خير فيه، كما كانت الدنيا تبدو في عيني هاملت!.. ولكني أرجوك أن تكون واقعيا، وأن تنظر إلى الموضوع بشيء من التعقل؛ إنك تسلم بأن المسرح لم يتغير.. وهذا شيء طيب، فماذا إذن لو طرأ عليك قدر آخر من التغير؛ ولست أعني تغيرا إلى وراء؛ بل تغيرا إلى أمام.

المتفرج: أَبِنْ عما ترمي إليه!..

المخرج: لقد نظرت إلى المسرح من وجهتي نظر، فلم لا تعلو بنفسك وتنظر من وجهة نظر ثالثة أسمى من هاتين، ثم تنظر ماذا ترى!..

المتفرج: لشد ما يسرني أن افعل.

المخرج: إذن، فأصغ إلى ما أقول، إن ما يسرك من أمر المسرح اليوم لا يعدو حدوده الضيقة.. شيء يشبه نوعا من اهتمام كل إنجليزي ببلاده.. إلا أنك في موقف الرجل الذي يكره الذي يكره الحكومة الحالية.. وهذا هو كل ما في الأمر، والمسرح، بوصفه إحدى المنشآت يتكون من أحزاب متعددة تعدد الأحزاب في البرلمان

بمجلسيه؛ فلدينا في المسرح ما يضارع أحزاب المحافظين والأحرار، والتقدميين والمتطرفين والاشتراكيين والعمال.. حتى المطالبة بانتخاب النساء جزء مقرر في مسارحنا!..

وهذه الأحزاب تعني بنفسها عناية جديدة، وليس في هذا ضرر ما.. بيد أن وراء هذه الأحزاب كلها، وفوقها جميعا نجد الحزب الإمبراطوري "الحزب الاستعماري" ولنسمهم نحن مهما كانت صبغتهم "المثالين"، فالمنتمي إلى الحزب الاستعماري مثالي، ولقد كنت أنت تنتمي إلى حزب المحافظين، وإن كنت لم تفكر كثيراً في: "ما هي مبادئ هذا الحزب!؟"، إلا أنك كنت تدعو نفسك محافظا، ثم وجدت أنك سرعان ما تضيق بالطرائق التي ينتهجها زعماء حزبك؛ وأنت بطبيعة الحال تربأ بنفسك عن المبادئ المتقلبة، ولهذا تراك قد استولت عليك حال من اليأس والقنوط، ولا تدري ماذا تصنع!

المتفرج: هذا صحيح.. وأنا لا يمكنني أن أنقلب فأنخرط في عضوية الحزب المعارض، أليس كذلك؟

المخرج: كلا وأيم الحق.. إن مبادئ الشرف تأبى عليك أن تكون عضوا في أي حزب آخر، وليس في وسعك أن تتعلق بذيل الأوهام الباطلة، إلا أنه ليس ثمة شيء في الطريق إلى أن تصبح عضوا في الحزب الإمبراطوري، ولا يَفُتْك أنني أستعمل هذه الكلمة للتعبير عن المثل الأعلى، وإن لم أكن موقنا بما يحدثه هذا التعبير في نفسك، لكني أطمع في أن تتقبله "ولو من سبيل افتقارنا إلى ما هو خير منه" بوصفه أحسن اسم يمكنني إطلاقه على هذا الحزب الكبير أو الرابطة الأخوية التي تتألف من أناس يعتنقون مبدأ خاصا، أو بالأحرى تتسع صدورهم لأوجه من النظر كثيرة مختلفة.

المتفرج: إذن.. اتفقنا.. وعليَّ الآن أن أنضم إلى الحزب الإمبراطوري، فحدثني كيف يكون انضمامي إلى هذا الحزب؟

المخرج: يا صديقي العزيز ها أنت قد عدت إلى سالف شأنك مرة أخرى، وها أنت تعود إلى ابتهاجك بالتأكيد، ويحسن أن نذهب من فورنا ونحصل على مقعدينا في مسرح الجايتي.

المتفرج: كلا.. بل ابق هنا، وصل حديثك.. وقل لي كيف أكون إمبراطوريا؟

المخرج: حسنا.. إذن فيجب أن تحجز لنفسك تذكرة صالة في مسرح هز ماجستي[١] لشاهد مسرحية "الليلة الثانية عشرة" أو كرسيا في مسرح جمعية المنصة الاليزابيثية[٢] لتشاهد كيف أخرجوا تمثيلية شمشون أجونست أو كرسي بلكون في مسرح سنت جيمس لتشاهد آخر مسرحيات السير آرثر بينيرو، أو لتذهب إلى مسرح البلاط– The Court Theatre– ولتجلس في أرخص مقعد لمشاهدة "جزيرة جون بول الأخرى".. أما الليلة فهلم إلى الجايتي، ولنذهب غدا إلى مسرح سنت بول كي نستمع إلى أحدى قطع باخ الموسيقية العاطفية الجامحة، ولنذهب في المساء الذي يليه إلى مسرح الإمبراطورية، بعد أن نكون قد شاهدنا حفلة العصر في سينما شارع أكسفورد.. ثم لا تنس زيارة الضواحي لمشاهدة كبيرات ممثلاتنا من أمثال نورشيا، ولا تنس أيضا مشاهدة بعض ما تعرضه جمعية الإمبراطورية البريطانية لتخليد ذكرى شكسبير، وفي وسعك أن ترى ذلك كله في عشر

---

(١) His Majesty Theatre

(٢) Elysabethan Stage Society

أمسيات، وبالنهار تستطيع، إذا كان لديك فسحة من الوقت، حضور إحدى محاضرات المستر هنري أرثرجون عن المسرحية، أو شهود جلسة من جلسات جماعة الممثلين إذا تيسر لك الحصول على دعوة، أو الذهاب إلى مسرح دروري لين في أثناء التدريب على إحدى مسرحياته.. وبالاختصار يجب أن ترى أردأ ما هنا لك وأحسنه.. شاهد جوانب هذا الأمر جميعا، وأعدك أنك ستعود إلى غرامك بالمسرح من جديد.

المتفرج: عفوا.. إن هذا فراق بيني وبينك!.. لقد كنت أدرك أنك لن تستطيع أن تشير علي بجديد، إلا أن أصنع كل هذا.. فحسبك أيها الرجل.. حسبك: لقد فعلت هذا كله من عامين!

المخرج: إن مزاجك معتل بلا شك!..

المتفرج: أجل.. ولكنك لا تدرك أنك أنت السبب.. فلقد رأيتني منذ سنين صورة خيالية لما يمكن أن يكون عليه المسرح بمعابده الميمونة وفنه البارع وما إلى هذا وذاك، فهذا من جهة وذلك المسرح الحديث من جهة أخرى، هما عندي أشبه بالبحر العميق، وبالشيطان.. ولا قبل لي بأن أُسيغ أيًّا منهما.. ولهذا أتحاشاهما كليهما.

المخرج: إذن.. فتعال معي إلى الخارج حيث يمكنني أن أريك مسرحا في شمال روسيا يسحرك!

المتفرج: وما الذي يجعلك تزعم ذلك؟

المخرج: لأنه إن لم يكن معبدا، أو أي شيء من الأشياء التي تخشاها من منهاجي، فإنه أحسن مسارح أوروبا نظاما، وهو مثال لما يستطيع

الإصلاح الذي رسمت له خططه أن يصنع في مسرح.

وأنت واجد فيه من المسرحيات والممثلين والممثلات والمخرجين والمناظر والمصابيح الأرضية وغي الأرضية والمناظير المكبرة، والمذهب الواقعي، وكل ما تجده في أي مسرح آخر، مع فرق واحد- هو أنه بين هذه المسارح جميعا في كل ما ابتكرته المسارح لنفسها، على أنه من الممكن تقسيم المسارح الصناعية.. ومسارح أوروبا مسارح صناعية؛ وهذا المسرح الواقع في شمال روسيا هو أيضاً مسرح صناعي؛ لأنه هو الآخر يستعمل المواد الصناعية نفسها التي يتعملها مسرح الأوبراهوس بباريس أو مسرح هيزماجستي**His Majesty** في لندن.. والفرق بينهما هو في طريقة استخدام هذه المواد، وذلك فضلا عن أن طريقة الإدارة هناك تختلف عن مثيلاتها في مسارح أوروبا الأخرى، والرجال هم الذين يضطلعون بشئون الإدارة كما هي الحال في إنجلترا، ومع ذلك فالنتائج مختلفة، لأن رجال المسرح الروسي وضعوا نصب أعينهم أشياء لم يلتفت إليها إدار يونا قط.

المتفرج: أرجو ألا تزيدني من هذه الأقوال المبهمة عن ذاك المسرح، وحدثني بالتفصيل عن طريقة العمل فيه.

المخرج: بكل سرور.. إن هذا المسرح خير مما عداه من حيث الأعمال التي تجري فوق خشبته، ومن حيث حالته الإدارية!..

المتفرج: ومن أي وجه تختلف تلك الأعمال التي تجري فوق خشبته؟ إنك تقول: إنهم لا يستخدمون من المواد إلا ما تستخدمه المسارح الأخرى.

المخرج: بلى.. فالمواد نفس المواد- فهم يستخدمون ممثلين يطلون

وجوههم بالأصباغ كما يصنع الآخرون، ومناظر مصورة على الخيش ومشدودة على الخشب، ومصابيح أرضية وما إليها من وسائل الإضاءة الصناعية الأخرى، وهم يستعملون الشعر المرسل والحاكي، وما إلى ذلك كله.. إلا أنهم يستخدمون تلك الأشياء في ذوق وتمييز.

المتفرج: ولكن.. ألا يفعل أي من المسارح الأوروبية الأخرى ما يفعل هؤلاء؟

المخرج: المسارح الأوروبية الأخرى لا تقوم إلا بدراسة عابرة لهذه المواد الصناعية الغريبة، ولهذا فهم يعجزون عن التعبير بها في تقديم المسرحية بأي شيء من التحديد، حتى ليبدو الخيش وتبدو الأدهنة مجرد خيش وأدهنة!.. أشياء لا تبعث في النفس أية أثارة من السرور من حيث هي وسائل مسرحية.

المتفرج: إذن.. ليس في الدنيا مسرح آخر يستخدم تلك الأشياء في ذوق وتمييز؟

المخرج: كلا.

المتفرج: أحسب أن عمال المسرح الروسي قادرون على استعمال المواد التي في متناولهم بذوق أدق، وتمييز أكثر مما نفعل؛ لأنهم أكثر دراية بشئون المسرح الفنية منا.

المخرج: أجل.. أقولها وأنا لا أدري لماذا تسأل مثل تلك الأسئلة الواضحة الشديدة الوضوح؟.. ماذا تقصد منها؟.. إنهم إذ أولوا هذه المواد دراسة جدية في تمحيص ودقة، بدلا من تلك الدراسة العابرة؛ لكان من البديهي أن تصبح صنعتهم أكثر كمالا..

المتفرج: ولكن انظر مثلا إلى روايات مسارح لندن الهامة كيف تؤدي؟.. أفلا تجد شيئا من الصنعة في طريقة استخدامهم تلك المواد ثمة؟

المخرج: إذا كان ذلك كذلك، كان غير خليق بي أن أجيب بالنفي، غير أني سأضرب لك مثلا لما أعني، فإليك مثلا موضوع أدوات المناظر.

المناظر الصناعية - القمر:

إن ثمة تسع أو عشر طرق لعمل منظر قمر في المسرح، ونحن نعرف الطريقة التي عرضت علينا بواسطتها فرقة ممثلي السادة بطم وكونس Bottom & Quince قمرها، ونحن نعرف كيف يصنع السادة من رجال الإصلاح الفخام أقمارهم في إنجلترا، ونعرف كيف تصنع الأوبرا أقمارها، وكيف يصفها الأستاذ هركومر، وتختلف هذه الطرق جميعها عن بعضها باختلاف شدة إهمال أحد هؤلاء المخترعين عن أخيه في دراسة الطريقة الصحيحة التي يؤدي بها القمر مهمته في هذه الدنيا.

أما في المسرح كونستان الروسي، فبعد أن يكون عماله قد درسوا هذه الطرق العشر المختلفة لصنع منظر القمر دراسة دقيقة، تراهم يستنبطون ست طرق أخرى، يطرحون خمساً منها، ثم يأخذون بالطريقة السادسة التي تكون أحسنها جميعا، وهي تفوق جميع الطرق الأخرى المستعملة في مسارح أوروبا بمراحل عديدة، وأنا أعني بالتفوق هنا تفوق الصنعة بطبيعة الحال؛ لأن الفن من الناحية الطبيعية لا شأن له بإخراج الأقمار في المسرح؛ ولأن الفن ليس هو ما نتحدث عنه الآن، إلا أن هذا القمر، من حيثما نظرت إليه، سيكون أقرب إلى القمر الحقيقي من جميع الأقمار التي صنعتها مسارح أوروبا طوال قرون عدة.

المتفرج: وكيف تقطع برأي في هذا، وسنك لا تتجاوز نصف القرن؟

المخرج: كلا.. ولكن عندما تتحقق فكرة طيبة فوق المسرح، وبخاصة الفكرة التي تهدف إلى تقليد بعض آثار الطبيعة، فإنها لن تنسى أبدا؛ ومن هنا كثرت هذه الأشياء التي تكتظ أعظم المخازن في جميع المسارح.. وأرجو أن تلقى بالك إلى أنني لست أدافع عن مسرح الكونستان بأية صورة من الصور، اللهم إلا في طريقة إخراجهم تلك الروايات التي يبتغون من ورائها تأثيرا طبيعيا، وأني أقرر أنه، للمرة الأولى قد أمكن إخراج تأثيرات واقعية بصورة حقيقية، وأنه ليس في عملهم ذاك أية ثلمة، وأنهم لا يتهربون مطلقا من صعوبة تواجههم فيقولون مثلا: "نصنع ما صنعناه في المرة الأخيرة".

المتفرج: ومع هذا فأنت لم تبرهن إلا على أنهم أكثر استقلالا وأشد تحررا في نبذ تلك الحيل التقليدية، ثم أنت لم تبرهن لي على أن الذي يصنعونه أرفع ذوقا من الذي يصنعه غيرهم.

المخرج: يا الله!.. إنني لا يمكنني أن أقول لك إلا أن ما يصنعونه هو أقرب الأشياء إلى الطبيعة، فهل يمكن أن تقول إن ما يكون بالطبيعة أشبه يكون أرفع ذوقا؟ أو يمن أن تقول إننا كلما اقتربنا إلى روح المسرح كنا أرفع ذوقا.

المتفرج: علي التحقيق أن نتشبه بالطبيعة.

المخرج: عظيم جدا.. فهذا إذن هو جواب سؤالك.

المتفرج: ولكن كيف يصل عمال ذلك المسرح إلى هذا الكمال الفني الذي يساعدهم في استخدام موادهم بمثل هذا الذوق!

المخرج: وكيف تصل إلى تعلم شيء تعلما فنيا.

المتفرج: بالدراسة طبعا، ولكن هل هؤلاء هم وحدهم، المشتغلون بالمسرح في أوروبا كلها، الذين يدرسون؟

المخرج: أحسب أننا نتكلم عن الكمال الفني من حيث الصنعة؛ فإذا كان هذا، فأنت إذن لم تسألني هل كان علمهم بصنعتهم علما سطحيا؟.. إن ثمة كثيرا من الناس يدرسون، لكنهم يدرسون دراسة رديئة، أما رجال كونستان فيدرسون ويجرون تجاريبهم بأدق مما يفعل غيرهم.

المتفرج: لعلهم موهوبون أكثر من غيرهم؟..

المخرج: لعلهم.. والموهبة كما تعلم شيء يتضح بالدرس!..

مسرح كونستان مسرح ومعهد في وقت واحد:

المتفرج: وهل لديهم في كونستان شيء أشبه بالمدرسة مثلا يتلقون فيه دراستهم؟

المخرج: أجل.. فمسرحهم هو مدرستهم، وهم يمضون فيه وقتهم منذ الصبيحة إلى الليل طوال أيام السنة، إلا إذا استثنينا أسابيع قليلة تمنح لهم إجازة صيف، أما في إنجلترا فيمكنك أن تدخل أي مسرح، وفي أيام كثيرة في أثناء السنة، فلا تجد فيه أحدا إلا النجارين ثم المخرج وعددا قليلا من الموظفين الآخرين.. أما في كونستان فالمسرح يكتظ برجاله ليلا ونهاراً، وإذا كان ثمة تدريب رأيت الطلاب في المسرح ليشهدوها، وهم لا يحضرونها للضحك والتهريج، ولكن لينعموا النظر في كل حركة، ولينصتوا إلى كل كلمة.

المتفرج: ومن تعني بقولك الطلاب؟

المخرج: كل إنسان ثمة.. إنهم جميعا طلاب، وأذكر على رأس هؤلاء المخرجين[1] "أما المخرج الثالث فلا يشغل نفسه؛ لأنه من رجال الأعمال" وشأن هذين المخرجين كشأن أي واحد عداهما من حيث طلب العلم، فهما لا ينفكان يدرسان طول الوقت.. ثم يليهما كبار الممثلين والممثلات، ولديهم اثنا عشر من هؤلاء.. كل منهم يجيد حرفته كما يجيدها أي نجم من نجوم المسرح الأوروبي.. أستغفر الله.. بل أي واحد منهم، وأي واحدة منهم خير بكثير من أعظم نجوم المسرح الأوروبي.. ثم يلي هؤلاء أربعة وعشرون ممثلا وممثلة ممن يسمون "أصحاب الأدوار الثانوية"، وكثير من هؤلاء يجيدون التمثيل إجادة تضعهم في الطراز الأول، لا يعيبهم إلا أنهم لم يمضوا المدة الكافية في التلمذة بعد.

المتفرج: ماذا؟.. أإذا أظهر أحد الممثلين موهبة فذة.. أفلا يضعه هذا في الطبقة الأولى في الحال؟..

الطلبة والطالبات وطريقة اختيارهم:

المخرج: كلا.. وألف مرة كلا!.. وهو لا يصل إلى هذه الطبقة حتى يكون قد مر بمثل ما مر به الآخرون من تجريب، بصرف النظر عما يكون عنده من موهبة.. وبالإضافة إلى من ذكرت، يوجد صغار الطلاب، ولديهم من هؤلاء نحو من عشرين، ومعظمهم، رجالا ونساء ممن درسوا في

[1] هما ستانسلافسكسودنتشنكو– ووصف العمل في هذا المسرح مشروح شرحا وافيا في كتاب (حياتي في الفن) فلا يفتك الاطلاع عليه (د –خ).

الجامعات، ولا يختار الطالبات لمجرد كونهن حسناوات، ولكنهن يخترن، كما يختار الطلاب لما أوتين من كفايات.

المتفرج: أو ليس هذا هو الشأن في البلاد الأخرى؟

المخرج: قطعا كلا، فنصف ممثلات المسرح الإنجليزي يخترن لأنهن جميلات.

المتفرج: ولكن قسمات الممثلة هي بلا شك أمر ذو بال!

كيف تبدو غير الجميلة جميلة؟:

المخرج: أجل.. أمر ذو أهمية كبيرة.. ويجب أن يشغل هذا شطرا من دراساتها، ولم يحدث قط أن جعلت ممثلة إنجليزية هذا الموضوع جزءاً من برنامج عملها.. بل جزءاً يستلزم موهبة كبيرة ودراسة طويلة، وذلك ليجعلن أنفسهن يبدون في منظر حسن، وثمة عدد من أعظم ذوات المواهب من ممثلاتنا الإنكليزيات لا يتسمن بطابع الجمال.. أعني أن ملامحهن أبعد من أن تكون ملامح كاملة، وبشرتهن ليست في نضرة بشرة البنات الايرلنديات من أهل البحيرات، ولكنهن أوتين الموهبة التي يستطعن بها أن يجعلن أنفسهن يبدون في أية صورة يردنها، فكما أنه جزء من عمل الممثل الموهوب ودراسته أن يكون قادراً على تحويل وجهه إلى قناع غريب الشكل، فكذلك الممثلة؛ فمن أول مزاياها، ومن صميم دراستها أن تستطيع جعل نفسها جميلة متى أرادت، ومتى تمكنت الشابات من بلوغ ذلك المأرب على أحسن وجوهه، فلن تكون بهن حاجة إلى الإدلال بمفاتنهن للحصول على عمل، وسيخف ضغط الفتيات على المسرح، ثم تُختار له ما

يحتاجه منهن بطريقة مُثلى.

الطلبة المرشحون لمسرح كونستان ومؤهلاتهم:

ولنعد إلى ما كنا بسبيله من الحديث عمن يعملون في مسرح كونستان.. وقد كنا بلغنا في حديثنا إلى طلابه، فبالإضافة إلى هؤلاء، وأدنى منهم مرتبة، يأتي المرشحون أو ما نسميهم "تلاميذ تحت الاختبار".

المتفرج: وما عسى أن يكون هؤلاء؟

المخرج: إنهم الشباب الذين يتقدمون إلى المسرح ملتمسين قبولهم بوصفهم طلبة، فيقال لهم إنهم لابد أن يعملوا ثمة مدةً معينة– وعندي أن ذلك يستمر عاما أو عامين– قبل أن يتقدموا بطلب التحاق بهذه المدرسة، وحينئذٍ يجري لهم امتحان أمام هيئة من المخرجين والمخرجين المسرحيين والممثلين، لاختيار عدد منهم لإلحاقهم بها.

المتفرج: وأي امتحان هذا الذي يمتحنونه؟

المخرج: يُعِد كل طالب قصيدة وحكاية خرافية لإلقائهما، وامتحان الطلبة في هذا المسرح يدل بصورة حاسمة على أن مديري المسرح– لا الشعب الروسي بأجمعه– هم الجديرون بالاعتبار؛ وذلك أن هؤلاء الطلبة، لا يختلفون عن سواهم من راغبي الظهور على المسرح من حيث استعدادهم للأداء المسرحي، وهم لا يختلفون عن الطلاب الآخرين إلا من حيث إنهم أكثر تعلما من غيرهم من المتطلعين إلى المسرح؛ إذ إن كثيرين منهم حاصلون على معلومات غزيرة في الأدب واللغات والفنون والعلوم.

فإذا جازوا الامتحان ألحقوا بالمدرسة التي يعملون بها يوميا لمدة سنوات، وقد يقتضي الأمر استدعائهم في المساء ليقوموا بأدوار الكومبارس.. وهكذا تراهم يقضون وقتهم في بؤرة التمثيل كل مساء تقريبا إلى جانب دراستهم بالمدرسة، وفي نهاية عدد من السنين يكون من المحتمل، وربما من المؤكد، أن يمنحوا عملا صغيرا في المسرح الذي يشتغلون فيه، وهكذا تلاحظ أن لدينا فرقة عاملة يبلغ أفرادها حوالي المائة عَدًّاً.

المتفرج: وماذا تعني بفرقة عاملة؟

المخرج: ما يعنونه بالضبط حينما يقولون: جيش عامل.

المتفرج: أفلا يستطيع الممثلون مغادرة هذا المسرح إذن ليلتحقوا بعمل أحسن في مسرح آخر؟

المخرج: كلا؛ لأنه لا يوجد عمل أحسن في أي مسرح آخر، فعضوية مسرح كونستان الفني مطمع يحلم به كل ممثل في روسيا.

المتفرج: هل يمكن للمثل جد موهوب من مسرح آخر أن يتقدم لعضوية فرقة كونستان؟

المخرج: ربما.. ولكن هذا قد يقتضينه زمنا طويلا لكي يندمج في الجو الخاص الذي خلقته هذه الفرقة، ولكي يتم له هذا الاندماج قد يُعهد إليه ببعض الأدوار البسيطة أول الأمر.

المتفرج: إذن فالعمل هناك يختلف كل الاختلاف عما في المسارح الأخرى، وكل من يلحق بهم قد يقع بينهم في حيص بيص!!

المخرج: بالضبط!

المتفرج: وهل يتعلم الطلاب جميعا ليكونوا ممثلين؟

المخرج: أجل!..

كيف يتخرج المخرج المسرحي؟:

المتفرج: وعلى هذا.. فهم لا يُعلمون هناك مخرجين مسرحيين؟

المخرج: قبل أن تصبح مخرجا مسرحيا يجب أن تكون ممثلا أولا.. والمخرجون المسرحيون في كونستان هم آخر من يتخرجون.. فبعد أن يكونوا قد قاموا بالتمثيل سنين عدة، قد تبدو بعض مخايل الألمعية على بعضهم ليكون مخرجا مسرحيا.. ويفسح المجال لهذه الألمعية كي تظهر نفسها وتنمى مداركها على الوجه الآتي:

في نهاية كل موسم تؤدي المدرسة مشاهد معينة من حوالي عشر أو اثنتي عشرة مسرحية؛ وقد كان من ضمن المسرحيات التي اختارها الطلاب سنة ١٩٠٩ ما يأتي: "إلجا" و "هنل" لهاو بتمان، ومسرحية لسودرمان، و "حينما نستيقظ نحن الموتى" لإبسن، و "مديرة الفندق" لجولدوني، و" المدينة الهالكة" لدانونزيو، و:البخيل" لموليير، وحوالي ثلاث أو أربع مسرحيات لمؤلفين روسيين.

ويؤدي هذه المشاهد في كل حالة من الحالات أعضاء مختلفون من رجال هذه المدرسة، ويختار مخرج مسرحي مختلف لكل منها، ويبدأ الأداء في وقت العصر، ويدعي لمشاهدة التمثيل أقارب الطلاب، ويحضره كذلك مخرجو المسرح وبقية أفراد الفرقة؛ ويتيح هذا الأداء الفرصة للكشف عن أي استعداد للإخراج المسرحي، أو للتمثيل، يكون كامنا في الطلاب، وفي رأيي أن المواهب التي ظهرت سنة ١٩٠٩ كانت تفوق حد الإعجاب، فلقد كان

كل مخرج مسرحي يجد تحت تصرفه كل ما كان ينبغي أن يقدمه إليه المسرح، وبالرغم من أنه كان مستحيلا أن تصور له مناظر جديدة فقد كان في وسعه إظهار مواهبه باستعمال الموجود منها..

المتفرج: حدثتني مرة، منذ مدة طويلة عن المخرج المسرحي المثالي فقلت: إنه الرجل الذي يستطيع التوفيق بين جميع المواهب.. الرجل الذي كان ممثلا يوما ما، وكان مصمم مناظر وأزياء.. الرجل الذي يفهم الإضاءة المسرحية وتكوين الرقص وروح الإيقاع؛ الرجل الذي في إمكانه تدريب الممثلين على أدوارهم، وقصارى القول.. إنه الرجل الذي يستطيع بتفكيره هو: إنجاز ذلك العمل الذي تركه الشاعر في صورة غير تامة من الناحية المسرحية، فهل رأيت مثل هذا المخرج في كونستان؟

المخرج: لقد رأيت ثمة أقرب الناس إلى مثل هذا الرجل، والذي لا يستطيع المخرجون المسرحيون القيام به هناك أشياء قليلة جدا.

المتفرج: إن ثمة أناسا كثيرين يمكنهم أن يقولوا بعد كل الذي ذكرت إنه ليس في مسرح كونستان شيء مغاير لما في المسارح الأخرى، إذا استثنينا هذا الفارق الكبير في توخي الدقة؟

المخرج: إذا كان الأمر كذلك، فسأحاول الآن أن أريك أين، على التحقيق، يقع الفرق لجوهري.. لقد أمكنني إلى حد بعيد أن أشرح لك جانبا من نظام هذا المسرح ولقد حاولت أن أريك كيف أن الطريقة الروسية تسمو على ما عداها من الطرق.. إلا أنني ما زلت لا أنتظر أن يُفهم ما أعني فهما تاما.. وأنا أسلم بأنه قد يكون من رابع المستحيلات

أن أشرح السبب الأكبر لتفوق هذا المسرح، حتى تكون أنت قد خالطت الرجال الذين تمرنوا على أعمال المسرح، وبخاصة الرجل الذي قد مرنهم– وأعني المخرج، إن سر العمل المسرحي دفين بين جوانح هذا الرجل، وسيدفن بين أطباق الثرى[1]معه، وقد تستطيع أن تفهم ما كنت أذكره لك إذا استطعت أن تلقاه.. وحتى لو تم لك هذا فستظل أبعد من أن تستطيع كشف الغطاء عن سره كشفا يجعلك تنتفع به انتفاعا فعليا.

المتفرج: وهل تفهم أنت السر في تفوق هذا المسرح، وقد لقيت مخرجه؟

المخرج: إني أفهمه.. إلا أنني ليس في وسعي أن أجعل أحدا غيري من الناس يفهمه؛ ذلك لأنه واحد من تلك الأشياء البسيطة التي لا يمكن للخديعة، مهما كانت، أن تخلقه؛ كما يمكن للقوى الهدامة، مهما تكن، أن تنال منه، ولا للشرح مهما كان الشرح أن يجلو منه ما غمض.

المتفرج: فما هو إذن؟

المخرج: ذاك أن تحب المسرح حبا مخامرا، وفي وسعي أن أقول لك، دون أن يداخلني أي خوف من أن تحسبني مجدفا: "إنه لا يمكن أن يحب الإنسان حبا أعظم من أن يكرس حياته لعمله".

المتفرج: ولكن، ألا يحب الناس مسارحهم على هذه الصورة في البلاد الأخرى؟

---

[1] لم يدفن والحمد لله فقد أودع ستانسلافسكي هذا السر في كتابيه: (حياتي في الفن) و (إعداد الممثل)، فعليك بهما (د – خ).

المخرج: كلا.. كلا.. إنهم لا يحبونه ذاك الحب! إن لديهم أموراً أخرى يؤاثرونها بأرواحهم على عملهم المسرحي.. فلا شيء عندهم يعدل النجاح في أعين المجتمع.. النجاح المالي.. إنهم مستعدون أن يبيعوا أنفسهم مقابل واحد من هذين الأمرين، لو أنهم استطاعوا الحصول عليه!.. أما في كونستان، فليس لأحد إلا أمنية واحدة.. هي أن يكون عمله أحسن الأعمال، أفيدور في خلدك أنني أقسو على المسارح الأخرى؟

حاشاي، وأنا مستعد لأن أدل أي مسرح على ما يجتهد من أجله، وأن أظهر له الفرق بين ما يهدف إليه، وما يهدف إليه مسرح كونستان– وإني لأدير في ذهني أحسن المسارح في أوروبا، وأعرف معرفة جلية ما تفتقر إليه تلك المسارح.. ويحتمل تمام الاحتمال أن تكون ثمة مسارح كثيرة لا أعرفها، وأن يكون في هذه المسارح رجال أظلمهم ظلما كبيرا، بما عساي أسلكهم فيه من هذا الاتهام.. على أنني لا أتحدث إلا عن المسارح التي أعرفها، والمفروض أن هذه المسارح هي أحسن المسارح في أوروبا، وإن تكن في رأي آخر ما يخطر في البال أنه حسن.. على أنه من الممكن جدا أن تكون هذه المسارح الأخرى من طراز مسرح الفن في كونستان، وبالأحرى، من الطراز الأول، وذلك لمجرد تغلغل الحب الجارف للمسرح في دمائها وامتلاكه عليها نفسها.

الإدارة المسرحية:

ولأذكر لك الآن أطرافاً قليلة عن الإدارة المسرحية.

وهذا هو الذي أريد أن أصغى إليه.

المتفرج: ولأبدأ حديثي فأقول: إن هذه الإدارة تضطلع بها هيئة من المخرجين.

المخرج: قوامها: رئيس، وأعضاء خمسة، وسكرتير، وإن خمسة من هؤلاء السبعة فنانون، والشركة المساهمة التي تقدم رأس المال تتألف من تجار مدينة كونستان، وهي ككل الشركات المساهمة الأخرى، يدير أمورها المالية وشئونها التجارية مجلس إداري.

وعلى هذا فلا يختلف مسرح كونستان عن المسارح الأخرى!

المتفرج: وكيف لا يختلف، والفنانون بهذه الطريقة تتاح لهم فرصة الفوز بالأغلبية

المخرج: في مجلس الإدارة؟ إني لا أفهم في شئون العمل قليلا أو كثيرا؛ فإذا فرضنا أنني عثرت بقوم لهم بي من الثقة ما جعلهم يقدمون إلي مبلغ حمسة آلاف من الجنيهات لتأسيس مسرح للفن في إنجلترا.. فماذا يكون شعورهم يا ترى في آخر يوم من أيام السنة حينما تقرأ القرير المالي على حملة الأسهم، ويعلمون منه أنه ليس ثمة مليم واحد من الأرباح ليوزع عليهم؟..

المتفرج: يستطيع المساهمون أن يفحصوا دفاتر الحساب، فإذا وجدوا أن المصروفات تفوق الإيرادات أمكنهم- إذا أرادوا- تغيير الإدارة، وقد يشيرون بإخراج القطع التي يميل إليها جمهور النظارة أكثر من غيرها، وهي تلك القطع التي يمكن أن تأتي للشباك بإيراد أكثر.

المسرح بين الفن والتجارة:

المخرج: ولماذا يتصرفون هذا التصرف؟

المتفرج: لأنهم يشترون بأموالهم أسهم المسرح بفكرة أنها تعود عليهم بأرباح أوفر.

المخرج: فإذا فرضنا أنك أنت نفسك كنت من هؤلاء المساهمين، وحدث أن نبهتك إلى أن هذه الطريقة من طرق استثمار المال قد لا تعود عليك بربح ما خلال سنة أو سنتين، أو حتى ثلاث سنوات، فماذا عساك كنت قائلا، وأنت تعلم بوجود عجز في السنة الأولى.

المتفرج: أرى لزاما علي أن افحص الموقف بدقة متناهية.

المخرج: أو!.. فأنت لن تنسحي من المشروع في الحال؟

المتفرج: بل يجب أن أفحص الموقف فحصا دقيقا أولا.

المخرج: فيلزم من هذا أن افهم أنك لم تساهم في هذا المشروع بدافع استثمار مالك فحسب؛ بل لأنك تهوى العمل المسرحي نفسه.

المتفرج: أجل.. ولكن بوصفي رجلا من رجال الأعمال، فإن غرضي الأول قد يكون هو الحصول على الربح.

المخرج: أيمكن أن يخطر لك في بال أنه قد يكون تصرفا مجديا من قبلك أن تستمر في تعضيد مثل هذا المسرح إذا لم يغل شيئا من الأرباح مدى السنوات الثلاث، أو الأربع، أو الخمس الأولى.

المتفرج: كلا.. بل يجب ألا أستمر في تعضيدي إياه!..

المخرج: حسنا.. فاشرح لي إذن، بوصفك رجلا من رجال الأعمال، كيف تيسر وجود رجال أعمال في مدينة كونستان أمكنهم أن يقنعوا أنفسهم بالانتظار مدى سنوات عشر قبل أن تعود عليهم أموالهم التي ساهموا بها في مسرحهم بسء من الأرباح لأول مرة؟

المتفرج: إن هذا مما لا يمكنني تعليله، ولكني أحسب أن استثمار المال كان لا جرم في نظرهم شيئا ثانويا إلى الترقي بالفن، ولعمري لو أنني أنا نفسي كنت رجلا واسع الثراء لعددت هذا الأمر ضربا من ضروب الترف، أو لعددته هوية من الهوايا التي لا أرى علي من بأس في أن أفخر بارتباطي بها..

المخرج: عظيم جداً.. لكنك ذكرت لي أنك كنت قد أخذت تضيق بالمسرح والمسرحيات.. وأنت رجل ذو ثراء.. فهاك طريقة لإحياء هوايتك المسرحية، فارتبط بمثل هذا المسرح.. ولعلك تذكر أنني قلت لك منذ قليل إن المسرح مفتقر إليك، وأنا أرى الآن رأي العين أنك الرجل الحق الذي يحتاج إليه المسرح، ولكن دعنا قبل كل شيء نفكر، إذا كنت ستأخذ تلك الخطوة البديعة، إن كان هناك أي كسب دون أن تعرض نقودك للضياع، لنعد إلى مسرح كونستان لنرى ما يحدث فيه؟..

المتفرج: نعم.. ولكني أريد أن اعرف.. بعد كم سنة وزعت أرباح على المساهمين ثمة؟

المخرج: بعد عشر سنوات..

ولكن هذا قد يحدث لأي مسرح، وقد يستخلص من هذا أنه عمل لا

يغل كثيرا، إلا أن ذلك ليس غريبا في أي مشروع من المشروعات الخاصة.

المخرج: أجل.. ولكن العبرة هي أننا نجد قائمة المساهمين بعد سنوات عشر هي هي لم تتغير.. ولم تتغير فحسب؛ بل ازدادات، وهذا هو الأمر غير المألوف.. أليس كذلك؟ وهل لا ترى معي أن هذا هو على التحقيق الأمر الذي يشجع على بناء المسارح ويرقى بالفن المسرحي؟

المتفرج: أجل.. إنه يشجع ويلهم في وقت معا.. وإني لأرى أن ما حدثتني به من ذاك هو أمر جليل الشأن وأيم الحق.. ولكن هل يمكن القيام بمثل هذا في أي مكان آخر؟

المخرج: وهل ترى من دليل معقول على استحالة القيام بمثله في أي مكان؟

المتفرج: الدليل هو إخفاق مثل هذه المقترحات في إنجلترا.

المخرج: وهل أجريت التجربة فيها يوما ما؟

المتفرج: قد لا تكون التجربة أجريت.. لأني أشك في وجود أي شخص في إنجلترا، من طراز هؤلاء الأشخاص الذين يكونون شركة كونستان المساهمة؟

المخرج: ولم لا؟.. أليس للإنجليزي عينان إذن؟ أفليس له يدان، وجوارح، وحدود، وحواس، ومشاعر، وعواطف؟ إنك لابد أن تكون مخطئا فيما تقول!..

المتفرج: لا أخال هذا، وذلك أن المسرحية في إنجلترا، وفي أمريكا أيضا قد أصبحت مجرد وسيلة تجارية أخرى لكسب المال.

المخرج: وهي كذلك في روسيا كلها– وفي أوروبا كلها، ولكن ما دمت مستطيعا أن تجد ثلاثين أو أربعين من طراز أولئك الرجال في روسيا، فلا جرم أنك مستطيع أن تجد ثلاثين أو أربعين أمثالهم في إنجلترا، وفضلا عن هذا.. فما عساك تظن المسرح الجديد في نيويورك أن يكون، إن لم يكن مسرحا قصد به وجه المكسب؟.. أتحسب أن منشئيه ينتظرون منه أي ربح في سنتيه الأوليين؟

المتفرج: إنهم ربما انتظروا سنتين أو ثلاث سنوات قبل أن يتسلوا أرباحا، إلا أنهم غير خليقين أن ينتظروا عشر سنوات، وإن كنت لا أرى أن الربح المادي هو غرضهم الأول.

المخرج: حسنا.. فما هو إذن في نظرك الدافع الذي حدا بأصحاب الملايين هؤلاء إلى وضع أموالهم في ذلك المسرح؟

المتفرج: أحسب أن الذي دفعهم إلى ذلك هو ما لمسوه من وجوب عمل شيء في سبيل المسرح بأمريكا، وبما أنهم رجال يتصدرون المناصب الرئيسية هناك فقد أحسوا بما ينتظره منهم بنو جلدتهم في هذا السبيل!..

المخرج: فإذا قلنا إن الجمهور قد أجمع في نهاية خمس سنوات مثلا على أن العمل الذي تم إنجازه في المسرح عمل كامل، غلا أن المخرجين يعلمون أنه لم يكن ثمة أي ربح مادي، فهل يستمرون في معاضدتهم له، أو يقولون إن العمل المسرحي لم يبلغ حد الكمال بعد؛ لأن مسرحهم قد عجز عن أن يعود بربح على كل فرد من أصحابه؟..

المتفرج: إذا تحققوا من أن الجمهور كان راضيا فقد يستمرون.. ولكن،

خبرني.. ألا يمكن أن يكون معنى رضاء الجمهور أن المسرح كان يمتلئ بالنظارة كل مساء؟

المخرج: ليس تماما، ولو أنه قد يعني أنه كان يكاد يمتلئ كل ليلة، ولكن يجب ألا تنسى أن نفقات إدارة مثل هذا المسرح نفقات ضخمة، فمسرح الفن في كونستان مثلا كان يمتلئ بالمتفرجين كل الامتلاء تقريبا لمدة تقرب من عشر سنوات، إلا أن نفقاته كانت تربي على إيراداته.

المتفرج: ألا تسمي ذلك عملا غير ناجح؟

المخرج: أنا لا أستطيع أن أفتي برأي في شئون الأعمال التجارية، ولكن اسمح لي بأن أجلو لك الأمر في وضوح أكثر، ولك أن تحكم بعد ذلك، لقد كانت حفلات هذا المسرح الروسي تملأ بالفعل، ولقد أخرج روايات قال عنها الجمهور: إنها كانت روايات وصلت حد الكمال، ثم إنه يتبوأ عرش المسارح في روسيا، ولقد أدى الرسالة التي أقيم من أجلها.. فهل تسمي هذا عملا ناجحا؟..

المتفرج: أجل.. إنه لعمل ناجح.

المخرج: وهل يمكن أن تسمي ما أقاموه لأنفسهم من شهرة ومجد لا يفوقه في أوروبا مجد آخر عملا طيبا؟ أعني، قدرتهم على السيطرة على جمهورهم الضخم، وهذا التأييد الحماسي من قبل مساهمين يعتمد عليهم؟

المتفرج: أجل.. أحسب أن هذا واجب.

المخرج: ويمكن أن توافقني على أن في حوزة المساهمين شيئا يمكنهم بواسطته الآن أن يتحققوا من نوع النقود التي يبتغون.

المتفرج: وكيف يمكنهم أن يفعلوا هذا؟

المخرج: ببناء مسرح ثان.. مسرح كبير.. وبجوبهم آفاق العالم.

المتفرج: فمن أين لهم بالنقود إذا كنت تقول: إنهم بدئوا فحسب يحققون أرباحاً قليلة؟

المخرج: من الممكن إيجاد هذه النقود، فإذا سألتني وكيف؟. لم يسعني إلا أن أحيلك على العمال التي تمت خلال السنين العشر الأخيرة، فإن شيئا لم يرع عمال هذا المسرح، أو بدا أنه منعهم من عمل ما يريدون عمله، وهم سينشئون ذلك المسرح، ولن ينفكوا يقدمون لجمهورهم أبدع الأعمال في أبدع الصور، وبهذا يضربون الأمثال لمن عداهم من البلاد الأوروبية.

المتفرج: الأمثال التي تكلفهم ما لا يطيقون!

المسرح منشأة قومية ترخص في سبيلها الأموال:

المخرج: لو فكرت فيما يقومون به لحظة لعرفت أن الثمن ليس باهظا كما تتصور.. والناس في أوروبا يعتقدون أن الروس قوم أقل من الشعوب الأخرى من حيث اهتمامهم بالفن.. وشهرتهم في هذا تشبه شهرة الإنجليز؛ وثمة فكرة عامة كذلك تزعم أن الروس شعب وحشي، وقد أثبتوا بقيامهم بتلك الحركة في شئون المسرح الفنية إثباتا قاطعا أنهم براء مما يتهمهم الناس به، فليس مسرحهم في رأي الناس إلا مسرحا

قوميا بأصدق معاني قومية؛ لأن المساهمين لا يستهدفون غير صوالح أمتهم فيما أسهموا به، ولسوف تزور فرقة هذا المسرح، كما ذكرت، مختلف المدن الهامة في أوروبا، ولسوف تعرض على الناس في كل زيارة من زياراتها ما فطرت عليه روسيا من رقي وثقافة وجرأة.. وقصاري القول فإن هذا المسرح الروسي عمل تجاري موفق، على نطاق واسع جدا، وليس أمام الإنجليز إلا أن يحتذوا مثاله ؟؟ والأموال التي يستنفذها هذا المسرح لا تضيع هباء، وسرعان ما نرى الثمرة التي يعود بها علينا.. فهل لا ترى ذلك؟

المتفرج: أجل.. أظن هذا، ولكنا إذا نظرنا إليه في ضوء ما ذكرت، فلن يكون مسرحا تجاريا.

مسرح قومي، أم مسرح طبقة راقية؟:

المخرج: بكل تأكيد.. لقد كنت أتحدث عن المسرح بوصفه تراثا قوميا.

المتفرج: حقيقة!.. أنت تعلم أننا في إنجلترا في صدد إنشاء مسرح قومي.

المخرج: كلا.. بالمرة!.. بل سيكون لنا مسرح "الطبقة الراقية".. هذا في رأيي هو أقرب الصور إلى ذلك "المسرح الجديد" في أمريكا.. مسرح الطبقة الراقية، وليس عندنا اليوم من يريد مسرح الطبقة الراقية هذا، وأقل الناس رغبة فيه عظماء من السيدات والسادة الذين يضطرون إلى الذهاب إلى المسارح والجلوس في بناويرهم ومقاعدهم، بينما هم يغصون بهذا التمثيل الكئيب الذي يجري فوق المنصة، وأمثال هذا المسرح من مسارح الطبقة الراقية يكرث كل مدينة في أوروبا يصيبها بالعقم.. فثمة مسرح الأوبرا في باريس،

والخواسبيلهوس في برلين وفي ميونخ وفي فينا، وليست هذه المسارح مسارح قومية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة؛ على أن الرجال الذين سوف ينهضون بإنشاء المسرح القومي في روسيا.. وإذا اقتضى الأمر أن تكلف هذه المسارح جمهورها أسعاراً فاحشة، فلا يلزم أن تكون غصة في نفوسهم، وليس المسرح القومي الذي يقترح إنشاؤه في لندن قوميا إلا بالاسم فحسب، فهو ليس له منهاج، ومع ذاك فهم يجمعون له الاشتراكات متعللين بالأماني، وقد تفرض لجنة هذا المسرح اشتراكاتها على الناس فرضا، إلا أنه ليس في الدنيا قوة تستطيع أن تخلق الذكاء من طريق الفرض– والذكاء الحاد والذوق هما ما نفتقر إليه في إنشاء مسرحنا.

طريقتان في إنشاء مسرح قومي:

ولقد بدأ الروس إنشاء مسرحهم القومي بإنشاء مسرح فني أول الأمر، ثم راحوا يضعونه موضع التجربة طوال عشر سنوات ليروا الغرض الذي ينشدونه منه، فأي هاتين الطريقتين ترى أنها الطريقة المثلى لإنشاء مسرح قومي منظم تنظيما صحيحا: الطريقة الإنجليزية، أو الطريقة الروسية؟ أي الطريقتين أكثر انطباقا على أصول الاقتصاد، وأكثرها نظاما؟ وأيها تبدو في نظرك أنها الأصح؟ وباختصار: أي الطريقتين كنت أنت نفسك تسلكها لو كان لك مسرح؟

المتفرج: الطريقة الروسية– بشرط أن يكون لدينا هذا الطراز نفسه من الرجال الروس، وأن تكون لنا نفس وجهة نظرهم.

المخرج: إن وجهة النظر الروسية تختلف اختلافا يسيرا من وجهة نظر أية

إدارة مسرحية إنجليزية، لأننا ينبغي أن نصدق المخرجين الإنجليز حينما يؤكدون لنا أن هدفهم هو أن ينجزوا أحسن ما يمكنهم إنجازه من العمل المسرحي، وقد يكون رجالنا من عرق مختلف، إلا أنك تستطيع أن تجد عندنا وجالا أوتوا من المهارة والحماسة مثل ما أوتي الروس، وإذا كان التفاهم بينهم على ما يريدون أقل انسجاما مما بين الروس، إلا أن روح النظام أوفر بين الإنجليز.

المتفرج: إذن.. فمن الممكن إنشاء مسرح كونستان هنا؟

المخرج: مسرح واحد.. أجل؛ بل مسرحان؛ بل ثلاثة.

المتفرج: إن هذا يكون شيئا رائعا حقا!

المخرج: وهل لا ترى أنه شيء عملي؟

المتفرج: بل قل إنه عملي في جملته وتفصيله.

المخرج: آه.. لله ما أسرع ما نفذت إلى اللباب، وما أسرع ما اقتنعت الآن بأن هذا أمر قد تم بالفعل!.. وإذا كان لابد لي أن أقول إن الذي كنت أحدثك به لم يكن إلا فكرة من أفكاري أنا، فكرة أؤمن بها إيمانا كليا، فهل كان ذلك يقنعك بإمكان تحقيقها عمليا؟ إنك واحد من أعز الزملاء علي، ولكني أستحلفك بربك، هل إذا طُلب إليك أن تؤمن بشيء لما يحدث بعد، فهل لا تشعر بالإحجام الذي يشبه تمنع النساء من جراء ذلك كله؟..

لقد أصبح مسرح كونستان حقيقة واقعة أكثر من عشر سنوات، ولهذا فأنت تؤمن به، وتجهر بأنه "شيء عملي من جميع الوجوه..".

المتفرج: يا عجبا!.. أو لا ترى أنت أنه كذلك؟ وكيف يمكنك أن تطلب إلى أي إنسان في كامل حواسه أن يؤمن بمشروع لم يُجرَّب بعد؟

المخرج: إن الاحتراس لم يكن شيمة قبيحة قط، وإن ما يتسم به الإنجليز من المغالاة في الحذر هو آفة الكثير الذي لا حصر له من الآراء الملهمة التي لا تفتقر إلا إلى العون الصحيح لإبرازها في عالم الواقع، وليس يغالي الإنجليز في الحذر في الإمساك عن مد يد المعونة في الأمور المالية فحسب؛ بل هم يبخلون في كثير من الأحيان بتقديم العون المعنوي الذي يدل على أنهم في مثل هذه الأحوال تنقصهم أحيانا الشجاعة الأدبية أيما نقصان!

على أنني أسألك مرة أخرى عما إذا كنت ترى أن الطريقة الروسية طريقة عملية تماما؟!..

المتفرج: أجل، أحسب أنها طريقة عملية إلى آخر حدود الكمال!..

طريقة عملية أخرى لإنشاء مسرح قومي:

المخرج: وإذا قلت لك إن ثمة، مع هذا، طريقة من طرق استقصاء الدراسة لفن المسرح هي طريقة عملية أكثر من هذه الطريقة التي ثبت أنها طريقة جد عملية لقيام مسرح يجب أن يفتح أبوابه للجمهور ليلة بعد أخرى، فماذا عساك أن تقول؟..

المتفرج: يمكن أن أقول!.. ولكن.. أفصح لي أكثر عما تعني.

المخرج: إن ما أعنيه هو هذا: إن هدف جميع المسارح المثالية– وهدف مخرجي هذه المسارح– هو التفوق في الفن الذي يتشرفون بخدمته،

فيجب ألا يتوانوا في اقتفاء أثر مثلهم الأعلى؛ بل يجب أن يهدفوا إلى ما وراء هذا المثل، ولهذا ينبغي أن يكونوا بعيدي النظر، بعدا شاسعا مترامي الأطراف، فهل أنا على حق؟

المتفرج: أحسب هذا.. أليس المخرجون في كونستان بعيدي النظر؟

المخرج: إنهم جد بعيدي النظر فيما له علاقة بمسرحهم، وإن كان نظرهم أقل من ذاك فيما له علاقة بمسرحهم، وإن كان نظرهم أقل من ذاك فيما له علاقة بالفن، إن من واجبهم أن يظل مسرحهم مفتح الأبواب ليلة بعد أخرى، وهذه إحدى الصعوبات التي تواجههم دائما، فلو أنهم استطاعوا إغلاق مسرحهم خمس سنوات، ثم لم ينفقوا هذا الوقت في شيء، إلا في تجارب؛ لأمكن أن يتهيأ لهم قدر أوفر من الوقت لتقصي مثلهم الأعلى، الذي قلنا إنه هدف المسارح المثالية كلها!..

المتفرج: إن الإقدام على إغلاق مثل هذا المسرح خمس سنوات قد يكون خطوة شديدة الخطورة.

المخرج: شديدة الخطورة جدا، شديدة الخطورة بقدر ما تطلبه العملية، ومن الممكن أن تغلق معظم المسارح الأوروبية أبوابها نهائيا طيلة أيام السنة، ولمدة خمسين عاما، ثم تقوم بتجاربهما طوال نلك المدة دون أن تحصل على ثمرة ذات بال، بيد أن المسرح كونستان هذا مستثنى مما نفول، وهو قمين بأن يكتشف لباب ما غمض من الفن المسرحي إذا فعل، وأحسب أننا يجب أن يكون لنا من بعد النظر ما يمكننا من إدراك مبلغ الخطورة في الوقف الحاضر للمسرح!..

المتفرج: إلا أن أحدا لا يستطيع أن ينظر أبعد من نقطة الإبصار التي تتلاشى بعدها المرئيات في أي وقت من الأوقات، وأنا أحذر أن تكون هذه النقطة الحد الأقصى الذي تضعه أنت لنظر أي مدير– وهي آخر مدى يستطيع أن يصل إليه نظره.

المخرج: هذا صحيح غاية الصحة؛ ولكن تذكر أن موضع نقطة التلاشي يتغير مع كل خطوة تخطوها إلى الأمام، وهكذا يصبح في وسعنا أن ننظر أبعد من قبل باستمرار.

المتفرج: هذا صحيح!..

المخرج: ولهذا فإن المخرج الذي يكدح لكي يسمو على آخر ما حققه من عمل يجعل نصب عينيه نقطة التزايل هذه التي تتخايل له على الأفق، وسيكون في مقدوره باستمرار، لهذا السبب، أن يحقق رغبته في التقدم، تلك الرغبة المكينة أبدا، المتطورة دائما، المتقدمة حتما مهما طال عليها الأمد.. فهل لا توافقني على ذلك؟

المتفرج: بلى.. إني أوافقك!..

المخرج: فماذا إذن يكون الشيء العملي في نظره؟

المتفرج: كل ما يقع أمامه وكل ما يستطيع هو أن يراه!..

المخرج: وإذا خطا خمس خطوات فإنه يرى أقل مما لو خطا مائة خطوة.

المتفرج: لا غرور– أقل عشرين مرة..

المخرج: وإذا خطا خمسمائة خطوة فإنه يرى مائة مرة أكثر مما لو تقدم خمس خطوات فحسب.

المتفرج: أجل.. ولا ريب في ذلك.

المخرج: وسيكون في مقدوره، لهذا السبب، أن يحصل على مائة درجة أكثر مما لو خطا خمس خطوات يحصل بها على خمس[1] درجات أكثر.

المتفرج: هذا صحيح!..

المخرج: وعلى هذا فإنه، من الناحية العملية، لا حد لأعماله، إذا رمى ببصره إلى غاية ما يرى، فإذا أراد أن يتخطى ببصره ذاك إلى أبعاد سحيقة؛ فيجب أن يكون قد تقدم في خطواته بما يكفل له سبيل الرؤية، والناس يقولون: إن الفن طويل، والحياة قصيرة، أفتعتقد إذن أن ثمة وقتا كثيرا لنبعثره في الانتظار، أم أنك تستطيع أن تنصح لأولئك الذين لا ينفكون ينقبون بأن يتقدموا دون أي تردد؟

المتفرج: بل أنصح لأولئك بالتقدم، ولكن في حذر.

المخرج: أجل.. في حذر، وفي تبصر؛ ولكنك تذكر أننا أقمنا الدليل على أن الإنسان يستطيع أن يتقدم في أمان تام، ما دام سائرا في اتجاه ما رأى– فواجبنا الآن أن ننظر في أحسن طريقة للوصول إلى النقطة التي تراها أعيننا. فهل ترى أن هذه الطريقة هي أن ننكص على أعقابنا؟

المتفرج: كلا.. وأيم الحق.. وكيف يمكن أن يكون هذا؟

المخرج: أو لعل ذلك يكون بسلوك طريق جانبي؟

---

[1] هنا خطأ واضح في حساب المؤلف.

المتفرج: كلا.. ولا يصح هذا بالطبع!..

المخرج: أو بالسير في دائرة، إذا أردنا الحذر؟

المتفرج: كلا.. إذا لا يمكن أن يكون في شيء من هذه الطرق غَنَاء.

المخرج: ولم لا؟

المتفرج: أتسأل لماذا؟ إنها تكون طرقا سخيفة، فأنت حينما ترى شيئا فإن أحسن الطرق للوصول إليه هو أن تقصد إليه هو في خط لا عوج فيه.

المخرج: وهل جرب أحد هذه الطريقة بنجاح تجربة عملية؟

المتفرج: أجل.. ويكاد يكون دائما.

المخرج: وفي كم حالة من مائة حالة يمكنك أن تقول: إن هذه كانت طريقة ناجحة؟

المتفرج: أستطيع أن أقول: إنها نجحت في تسعين حالة من مائة حالة.

المخرج: أرى أنك على حق، ولو أنني أجنح إلى القول بأن في وسع الإنسان أن يصل إلى ما يمكنه رؤيته في تسع وتسعين حالة من مائة حالة، بالذهاب إلى ذلك الشيء في خط مستقيم لا عوج فيه.. أما الحالة المتممة للمائة فإني أتخلى عن حق الاعتراف بها لربة الحظ فورشيونا.. ثم أنه من المعقول أيضا أن نفترض أن الإنسان إذا فعل ذلك، فإنه يوفر كثيرا من الوقت، كما ذكرنا آنفا.

المتفرج: وهذا حق هو الآخر، ولكن هل لي أن أرجوك في أن تذكر لي ما علاقة بين هذا وبين المسرح؟

المخرج: وأنا بدوري أرجوك أن تعود بنا إلى تلك النقطة، أعني المسرح أو النقطة التي أدركت أنت وجودها، وأن تعود إليها في خط مستقيم، وبدون أدنى تأخير، وهل تتفضل فتخبرني هل تستعمل الأعين عادة للنظر بها؟

المتفرج: يا عجبا!.. أجل.. إنها تستعمل لذلك طبعا.

المخرج: وهل يمكنك أن تقول: إن الأعين، لكي ترى، ففتحها أكثر جدوى من إغلاقها؟

المتفرج: إن فتحها يبدو أكثر تعقلا!!

المخرج: إنك لا تجيب على سؤالي.. هل فتح الأعين شيء عملي أيضا؟

المتفرج: أجل.

المخرج: وهل يمكنك أن تقول: إن نظرت إلى الجهة التي رأيت فيها شيئا منذ لحظة كان من المنتظر جدا أن تراه مرة ثانية!.. هل تستطيع أن تقول إنه شيء عملي؟

المتفرج: يجب.

المخرج: وعندما تصل إلى النقطة المرئية، ورأيت أن هناك نقطة ثانية أبعد، هل يكون شيئا عمليا أن تتقدم أبعد مما تقدمت في نفس الاتجاه، لكي تصل إلى هذه النقطة؟..

المتفرج: يمكن أن يكون هذا.

المخرج: إذن.. فهذا شيء جميل جدا.. لقد رويت لي ما كان يخامر ظني دائماً أنه الحقيقة. لقد قلت إن الفنان ذا الخيال هو فنان لا غبار

عليه، ثم هو فنان عملي من جميع الوجوه، من حيث تقدمه نحو ذلك الشيء الذي رآه بعين خياله في إحدى اللحظات.. ولهذا، فليس عليك يا أيها الزميل العزيز، إلا أن تحدثني عن شيء واحد، وشيء واحد فحسب.

المتفرج: وما ذاك؟..

المخرج: لابد لك من أن تخبرني: هل يمكن أن يرى الناس جميعا الشيء نفسه؟

المتفرج: إن حدوث هذا بعيد الاحتمال جدا.

المخرج: ولهذا فإنني إذا رأيت شيئا، فمن المحتمل تماما أن يوجد أناس كثيرون لم يروا هذا الشيء نفسه.. وإذا كان هذا الشيء قد سرني، فمن المحتمل تماما أن يتشوف غيري إلى رؤيته كذلك.

المتفرج: هذا هو شأن الناس عادة.

المخرج: وشأنك مثلا؟!..

المتفرج: أجل.

المخرج: وهل تظن أنك ستسمح لي بأن أريك هذا الشيء إذا كان في وسعي أن أفعل؟

المتفرج: لا جرم أنك تستطيع أن تفعل!..

المخرج: إني إن لم أُركَ إياه، فقد لا تراه أبدا، وإذا شئنا أن نكون عمليين في قولنا، فقل: إن هذا الشيء سيظل ملك يميني حتى أطلعك عليه.

المتفرج: هذا مما ينبغي أن يسلم به إلى حد كبير.

المخرج: إذن، فهو ملك يميني وما دام أنه ليس خليقا بي أن أرغب في اطلاعك على شيء هو ملك يميني لكنه في حالة غير سليمة فيجب أن ألقي بالي إلى الطريقة التي أستخدمها لنقله من مكانه إلى حضرتك.. أي يجب أن أكون عمليا!..

المتفرج: أجل ينبغي أن تكون طريقتك طريقة عملية في جوهرها، إذا أردت أن تتلافى جميع ما لا يقع في الحسبان.

المخرج: وماذا عساك تعني بكلمة طريقة عملية؟..

المتفرج: الشيء العملي هو الشيء الذي يمكن إنجازه.

المخرج: هذا صحيح، وهل ثمة إلا طريق واحد لإنجاز كل شيء؟

المتفرج: كلا.. بل ثمة عادة أكثر من طريق واحد.. ولكن، فيما هذا السؤال؟

المخرج: أستمحيك الصفح عن افتراضي هذا.. وقد كان غرضي هو أن أتأكد مما إذا كنت تخلط بين عبارة "طريقة عملية"، وبين عبارة أخرى مثل: "طريقة مألوفة"، أو بينهما وبين تلك العبارة الثالثة: "الطريقة الطبيعية".

المتفرج: كلا وأيم الحق.

المخرج: أسألك الصفح مرة أخرى.. إلا أن الناس درجوا على الخلط بين كلمة "عملي" وبين غيرها من الكلمات في هذه الأيام، وبخاصة حينما يتكلمون عن المسرح.. ولنعد إلى ما كنا بصدده.. لقد كنت أقول: إنني إذا كنت أملك شيئا وأردت أن أريك إياه، فيجب أن ألقي

بالي إلقاء شديدا إذا كنت أريد أن أحضره إليك دون أن يمسه أذى.

المتفرج: أجل.

المخرج: ونحن بالطبع نسلم بما هو مفروض من أنني لا أستطيع أن أستصحبك لرؤيته، وأن ثمة أشياء هذا شأنها كالقطب الشمالي مثلا.. أو الفكرة من الأفكار.. وليس القطب الشمالي بأي وجه من الوجوه إلا فكرة.. لا أقل ولا أكثر.. فإذا قلت لك: إني رأيت القطب الشمالي، لم يدر بخلدك من ذلك شيء إلا ما يدور فيه حين أقول لك إني رأيت الجنة؟

المتفرج: هذا حق.

المخرج: على أنني إذا قلت لك: إنني قد رأيت برج كنيسة فإنك تتصور شيئا ماديا تستطيع أن تكون منه حقيقة من الحقائق، أما القطب الشمالي، أو الفكرة من الأفكار، فشيء لا أستطيع أن أجعلك تراه دون أن أجشمك وأجشم نفسي قدراً عظيما من الجهد، إلا أنني أستطيع أن أنقل إليك فكرة أو برهانا على أن القطب الشمالي موجود في نقطة بعينها على الكرة الأرضية، ولكن هذه الفكرة أو ذاك البرهان، ينبغي كما اتفقنا أن يساقا إليك في عناية كبيرة.. مثال ذلك: دليلي على وجود القطب الشمالي؛ إذ يجب أن أوضحه لك تمام التوضيح، ومع أن هذا لن يجشمك أيما جهد، فإنه سيجشمني أنا من العناء أضعاف ما تتجشم أنت، لو أنك عنيت بالذهاب معي لالتماس الأدلة على وجود هذا القطب.

وكيف.

المتفرج: إنك تذكر أننا اتفقنا على أن مجرد قولي.. إنني قد رأيت القطب الشمالي

المخرج: ليس دليلا كافيا على أنني أقول الحق.. مع أن مجرد قولي لك: إني رأيت برج الكنيسة يكفي لأن تقتنع بأني صادق[1]. والآن، ماذا يمكن أن يكون فيه الكفاية لكي أبرهن لك على أنني قد رأيت القطب الشمالي؟

يمكن أن تقيم الدليل على ذلك أمام هيئة من الإخصائيين والعلماء

المتفرج: بواسطة ملاحظات معينة.. إلخ..

وهل يمكن أن يدل ذلك على صدق ما أقرره؟

المخرج: أظن هذا؛ فذاك هو المقياس الذي يُعولون عليه.

المتفرج: وأنت؟.. أليس في وسعي أن أبرهن لك على هذا؟

المخرج: أما أنا.. فلا.. فأنت ترى أنني لا أستطيع أن أفهم عنك؛ وفرصتي

المتفرج: الوحيدة في تصديق قصتك يمكن أن تكون في ثقتي بالإخصائيين الذين تدلي ببراهينك أمامهم.

المخرج: ولكن. هل يمكن أن تثير قصتي أي اهتمام فيك؟.. هل يمكنك أن تصدق ما لا تستطيع أن تفهمه.

---

[1] إن المطالبة بالدليل على كل شيء، كبير كان أو صغير، هو دائما علامة على تفاهة العقلية، أما المطالبة بالدليل على عظائم الأمور فحسب، والتسليم بصغائرها فعلامة على القدر من الذكاء، وإذا كان للتدليل على وجه، فإنه يكون ثمينا تماما، فإذا قلت: هل البرهان لا قيمة له؟، كان سؤالا لا جواب له.

المتفرج: أوه!.. أجل!.. إلا أن ذلك يبدو غريبا حينما نفكر فيه.

المخرج: ليس غريبا جدا.. وإن كان أغرب مما تظن.. وأغرب شيء فيه أن يكون الإنسان فقيرا في غريزته الطبيعية وشجاعته الأدبية، فإذا توفر لنا هذا أمكننا ألا نطالب بهذه البراهين "الحقيقية"، وأمكننا أن نؤمن وأن نفهم الحقائق العظمى بطريقة أسهل: على أن هذا أمر مُسَل بحالته تلك.. فحيثما لا نفهم ولا نؤمن، نصبح أطفالا نتبع أولئك الذين يستطيعون أن يفهموا وأن يؤمنوا على السواء، فالحالة التي يجب أن نكوّنها، أصبحت ما هي عليه الآن.

المتفرج: أيمكن أن أسألك؟..

المخرج: بل دعنا من الأسئلة الآن.. ولنمض فيما كنا فيه.. فلكي تؤمن بالفكرة التي عرضتها عليك "وبالأحرى فكرة هذا القطب الشمالي" فستعتمد على حكم أولئك الرجال ذوي اللب الذين أدليت أمامهم ببراهيني.

فهذه البراهين هي صعوبتنا الصغرى.. فلكي يفهموا ملاحظاتي، وما انتهيت إليه من سبر أغوار تلك الجهات القطبية، ولكي أحضر معي ما وجدته ثمة من المعادن والطيور والنباتات الخاصة وما إلى ذلك كله مما يؤيد قصتي؛ –ينبغي أن أكون حريصا، زاخر العتاد، وأن يكون معي عدد طيب من المساعدين، وإن ركوب متن النوى في المجاهل غير المعروفة هو من قبيل إلقاء الأيدي إلى التهلكة، والأقلية من الناس فقط يشرعون في هذه الرحلات دون أن يعنوا بإعداد العتاد اللازم لها العناية الواجبة؛ ولهذا فالواجب ألا تُختار السفينة والملاحون والآلات وما إلى هذه الأشياء جميعا؛ إلا بعد

التروي البالغ والحذر الشديد، ويجب ألا نبالغ في الاستكثار أو الإقلال من أي شيء، ففي مثل هذه الرحلة في أرض مجهولة، وبالأحرى في متاهة يقوم فيها ما نسميه بالظروف الطبيعية بدور العدو، تبدو الطبيعة كأنما تتحدى الإنسان في أن ينتزع لباب أسرارها؛ ينبغي أن يُعد كل شيء لمواجهة جميع الاحتمالات، وعلى أننا في حالة قيامنا بإعداد كل شيء وبأقصى ما في وسعنا من عناية، لا نأمن وقوع الطوارئ المفاجئة التي تهدد سلامة رحلتنا.

إننا سنحتاج ما يكفينا من كل شيء، وإن لم نحتج من ذلك إلى الكثير الجم.. ولهذا فليست المسألة مسألة نقود، وإن تكن النقود ضرورية على التحقيق.

المتفرج: ولكن ما شأن هذا والمسرح؟

المخرج: أرجو أن تصبر قليلا وسوف ترى!..

المتفرج: إننا نُعد هذه الأشياء بعد أن نكون قد وضعنا خطتنا، وهذا هو أصعب جزء من عملنا؛ لأننا إذا فرغنا منه وجب علينا أن نسير في تنفيذه إلى النهاية، بينما ننتهز الفرص الجديدة، في الوقت نفسه، كلما سنحت!..

فالآن، ونحن مستعدون للشروع في عملنا، أرجو أن تفكر مليا فيما نحن شارعون في عمله، فنحن موشكون أن نقوم برحلة خطيرة وفي منتهى الصعوبة في متاهة مجهولة لنحصل لك منها على طائفة قليلة من البراهين المرئية على أن المجهول أصبح حقيقة، ثم نحن لن نعود من هناك بالفكرة نفسها، ولكن بإطارها وحواشيها فقط؛ لأن العودة من العالم المجهول بالفكرة نفسها يجعلك بالتأكيد تحسبنا مجانين، بينما العودة بإثارات من الفكرة يقنعك بسلامة عقولنا.

المتفرج: يا للأحجِية الغريبة!

المخرج: ليكن.. ولكن لنسلم بها، فأنت تريد هذه الحواشي الصغيرة الجميلة، وسنحصل عليها، وإن تكن هذه الحواشي تكلفنا كثيرًا جدّا للحصول على ما يسومنا الصعوبة كلها.. والآن.. فلنتكلم عن المسرح.. ولكن لي إليك طلب..

المتفرج: وما هو؟

المخرج: لقد طلبتَ إليَّ ألا أحدثك أكثر مما حدثتك عن المعابد أو عن فن المسرح الذي قلت لك مرة إنه قد ضاع، وهو هذا الفن الذي وصفه لي شاعر مبدع وصفا حسنا، فقال "إنه هو هذا الفن الجليل الذي انطمر تحت أساسات الأهرام ألفين من السنين" فأنا أستأذنك في أن أتحدث مرة أخرى عن هذا الفن!..

المتفرج: وهل ترى من حديثك إليّ بعض الأهداف العملية؟..

المخرج: لن يكون إلا هذا!

المتفرج: وأنت لن تقصر حديثك على مجرد إخباري، بما كنا نعني بهذا الفن يوما من الأيام، وما يجب أن نعني به اليوم.. ولكنك ستريني طريقة عملية لإحيائه بيننا مرة أخرى.

المخرج: هذا هو قصدي.

المتفرج: ولن تقترح أن نهدم جميع مسارح العالم في العصر الحاضر كي نصل إلى ما تريد.. لأنك إذا خضت في ذلك فلن أعيرك أذنا صاغية.. لأن هذا لا يمكن أن يكون اقتراحا عمليا بعد.

المخرج: كلا.. لن أقترح مثل هذا الاقتراح.. ولشد ما يسرني أن أسمعك تعبر عما يساور نفسك من الرغبة في ألا تُمَسَّ المسارح الحاضرة بأذى في أي صورة من الصور، فهذا دليل على أن اهتمامك بهذه المسارح يعود إليك من جديد، وأنني كدت أشفيك بالفعل من ضيقك بها.. لكن.. ألا تذكر مسرح الجايتي.. الساعة الثامنة!..

المتفرج: ذكّرتَ غير ناس.. دعنا من هذا.. ماذا كنت تقول عن خطتك العملية؟

المخرج: إن ما أقترحه هو أن نكتشف، أو أن نكتشف من جديد الفن المسرحي الذي فقدناه، وذلك بقيامنا برحلة عملية ننفذها على وجه السرعة، وبلا كلفة لا داعي لها، في العوالم التي يستخفي فيها.

المتفرج: هذا قصد كريم.. وطريقتك؟

المخرج: أيسر الطرق.. فهي تقوم على الوسائل التي استعملها مكتشفو المناطق القطبية، فاستكشاف هذا الفن هو المرادف الحقيقي لاستكشاف القطب الشمالي.

فكلاهما يقعان في نفس الموقع.. في العالم المجهول، ولدينا أدلة على مكان كل منهما، وكلاهما تكتنفهما الأسرار الغامضة، وكل منهما عالم قائم بذاته.. العالم الحق للأسرار والجمال، كما تنطق بذلك كل الشواهد، وسنتبع في الإعداد لرحلتنا الأولى– لأننا نتوقع القيام بعدة رحلات– الطريقة التي استعملها نانسن**Nansen**، فأولا: سنستغرق وقتا– سنستغرق ثلاث سنوات أو أربعا للقيام بالاستعدادات، ولقد استغرق إعداد المشروع بالفعل أكثر من سنواتٍ ست.

وهذا هو ما كان من "خطة نانسن".

ولتسمح لي بأن أقرأ لك فقرة من مقاله "أقصى الشمال" الذي كنت مكبا على قراءته، والذي تكلم فيه عن الخطط والاستعدادات التي كان يقوم بها لرحلته في سنة ١٨٩٣م.

"إننا إذا رجعنا بأبصارنا شطر هذه القائمة الطويلة للرحلات السابقة وما أعد لها من معدات، فإننا سندهش من أنه لم يكد يُبنى مركب واحد خصيصًا للغرض المقصود من هذه الرحلات؛ بل إن غالبية المستكشفين لم يزودوا أنفسهم حتى بشيء من هذه السفن التي قصد من بنائها القدرة على الملاحة في بحار الجليد بخاصة، وإن هذا الأمر ليزيد في دهشتنا حينما نذكر مبالغ المال التي بعثرت على إعداد العدة لطائفة من تلك الرحلات، والحق أنهم كانوا يقعون بصفة عامة في مثل هذه العجلة؛ لكي يبدؤوا رحلاتهم، حتى إنهم لم يكن لديهم من الوقت متسع يكرسونه لإعداد العدة الأكثر أهمية مما كانوا يعدون؛ بل الواقع أنهم كانوا لا يشرعون في إعداد معداتهم في حالات كثيرة إلا قبيل إقلاعهم بأشهر قليلة، أما الرحلة الراهنة فلم يُمكِنًا بأي حال أن نعد لها عدتها في مثل هذا الزمن القصير، وإذا كانت السفرة نفسها قد استغرقت ثلاث سنوات، فلم يكن ميسورا أن تستغرق الاستعدادات لها أقل من ذلك الزمن.. هذا.. بينما وضع المشروع على بساط البحث ثلاث مرات في ثلاث سنوات أخرى قبل ذلك.

"فكم من خطة بعد أخرى وضعها آركر للسفينة المشروعة!.. ولك من أنموذج وضع لهذه السفينة ثم صرف النظر عنه!..".

"وكانت التحسينات لا تني تُقترح، وكان شكل المركب الذي وافقنا عليه

آخر الأمر شكلا قد لا يكون جميلا في أعين الكثيرين بأي حال، إلا أن الرحلة دلت دلالة تامة على أنه كان شكلا مناسبا كل المناسبة للغايات التي كنا ننشدها".

فمن هذا تلاحظ ما اتخذوا من تلك الاستعدادات الطويلة التي توخوا فيها الحرص كل الحرص قبل أن يبدؤوا رحلتهم.

المتفرج: أجل كما احتاجوا نقودا كثيرة لرحلتهم تلك، شأنها في ذلك شأن مشروعك، كما أظن.

المخرج: لا جرم أننا سنحتاج إلى العون المادي والأدبي، وسنحصل عليه.

المتفرج: وما يدريك؟

إنشاء المسرح النموذجي ومعهد التمثيل النموذجي:

المخرج: صبرا.. فسأحدثك عن موضوع النفقات في الوقت المناسب.. فحينما نضمن العون الصادق لمشروعنا– وكل ما نحتاجه لذلك هو مبلغ خمسة آلاف من الجنيهات سنويا لمدة خمس سنوات– عند ذلك نبدأ في تنفيذ الخطة التالية:

نبني كلية ونؤثثها، ونزودها بكل ما تمس إليه حاجة العمل، ولن يكون بدٌ من أن تشتمل تلك الكلية على مسرحين، أحدهما صيفي مكشوف، والآخر شتوي مسقوف، فهذان المسرحان، المكشوف والمسقوف، ضروريان لتجاربنا؛ لأننا سنختبر كل نظرية في هذا المسرح أو ذاك، وفي كليهما أحيانا، ثم نسجل النتائج التي تتكشف عنها تلك الاختبارات.

لسوف تُكتب هذه التسجيلات وترسم وتُصور تصويرا فوتوغرافيا، أو

تسجل على شريط سينمائي، أو فوق أسطوانات الحاكي للرجوع إليها في المستقبل، ولن تصل أخبار هذه التجارب إلى آذان العامة؛ بل تقتصر الإفادة منها على أعضاء الكلية!..

وستُشترى آلات لدراسة الأصوات والأضواء بطرق صناعية، وستهدينا هذه الآلات إلى معرفة أوسع بالصوت والضوء، كما تعيننا على اختراع آلات خير مما يستعمل الآن، آلات يمكن أن تزيد الجمال والنقاء في الصوت والضوء.

وفضلا عن هذه الآلات، فسيكون في وسعنا شراء آلات لدراسة الحركة، ويمكننا أن نخترع بعض هذه الآلات لاستعمالنا الخاص من أجل هذا الغرض.

وسيشمل جهاز هذه الكلية على مطبعة، وجميع عدد النجارة، ومكتبة حافلة، وكل الأدوات التي لا بد منها للمسارح الحديثة، فبهذه المواد والعدد كلها سنمضي في دراستنا للمسرح كما هو اليوم، وذلك بقصد اكتشاف نواحي الضعف التي أدت إلى حالته التعسة الحاضرة.

وبالاختصار، فلسوف نجري التجارب على كيان المسرح الحديث، داخل مسرحنا المسقوف (ولعلك تذكر أن لدينا مسرحين) وسنُجري هذه التجارب بنفس الطريقة التي يجري بها الجراحون وتلاميذهم تجاربهم على أجساد الموتى من الإنسان والحيوان.

وستتبع الكلية في اختيار طريقتها الإدارية تلك الطريقة التي سنتها الطبيعة منذ سالف الأزمان، وتتألف من رأس وجسم وأعضائه، ويختار الرئيس بطريقة الانتخاب، أما أولئك الذين تتكون منهم الهيئة التنفيذية فمن اليسير

البت في شأنهم، وهذا لأن عملهم هو بلا شك أقل صعوبة.

ولن يزيد مجموع الملتحقين بهذه الكلية على الثلاثين رجلا ولن يلتحق بها أحد من النساء[١].

والآن.. فهل تفهمت هاتين النقطتين؟.. أن تكون لنا كلية تجارب أولا، تدرس فيها الفنون الطبيعية الثلاثة: علم الصوت، وعلم الضوء، وعلم أصول الحركة[٢]، أو كما تحدثت عنها في غير هذا المكان: "الصوت (ممثلين ومؤثرات صوتية)، والمناظر، والفعل أو الحركة المسرحية[٣].

وأن نتخير هؤلاء العمال الثلاثين ثانيا ممن يستطيعون، فرادى ومتحدين، مواصلة درس الموضوعات الثلاثة المذكورة، هي والتجارب الأخرى التي لا بد منها لاختيار الأسس التي يقوم عليها المسرح الحديث، فهل تفهمت هذا كله الآن؟

المتفرج: أجل، ولكن كيف يشبه عملك الحقيقي عمل مكتشف الأصقاع القطبية؟

المخرج: يشبهه على الوجه الآتي: سيكون لزاما علينا أن نتخير نقطة مركزية نرسل منها فرق البحث إلى جهات مختلفة، بغية استكشاف أي جزء تجهله في عالم المسرح، طالما كان ذلك في حدود المعقول،

---

[١] هذا موقف لا شك غريب خاصة مع صدوره من واحد من أكبر فناني المسرح ومخرجيه المحدثين في الغرب، وهو على كل حال موقف تجاوزه الزمن وفرض التطور نقيضه الكامل. (س. خ).

[٢] Sound, Light & motion.

[٣] Voice, Scene & action.

وسيذهب بنا البحث في الوقت نفسه إلى مسارح تعمل منذ زمن طويل على اعتبار أن هذه المسارح لم تتناولها يد البحث بالكثرة الضرورية، ونحن لا تداعبنا آمال كبيرة في العثور على أي شيء ذي قيمة عظيمة، إلا أن فحص هذه المسارح ضروري مع ذاك، وسنمضي قدما بكل ما يسعنا من السرعة في اتجاه هذا المجهول، وسيمضي باحثونا بدراساتهم قدما في اتجاهات معينة، ثم يعودون منها، بعد أن يكونوا قد جابوها وطوفوا بكل أرجائها، وجمعوا منها الأدلة الكافية، إلى النقطة التي كانوا قد انفصلوا عنا فيها، وذلك ليدلوا لنا بنتيجة ملاحظاتهم.. ويكون مثلهم في ذلك مثل فرق البحث التي ترسل إلى جهة معينة؛ كي يتحسسوا أمرها ويجمعوا المعلومات عنها، ثم ليعودوا إلى النقطة التي وقع عليها الاختيار لكي تكون قاعدة.

فإذا سار هذا العمل بالسرعة التي نأملها، فلسوف نتقدم إلى مقام جديد ننشئ فيه قاعدتنا في خلال السنة الأولى، وإذا تكشفت الأحوال عن صعوبات كثيرة تعرقل سيرنا فيتحتم علينا البقاء في قاعدتنا الجديدة.

وفوق هذا كله، أود أن أؤكد أننا لن نغير تلك القاعدة حتى يتأكد كل منا تأكدا لا ريب فيه من أن القاعدة التي تليها هي قاعدة عملية فعلا.

وفي وسعك أن تفهم أن حجتنا في السير بقاعدتنا قدما هي تيسير الاتصال بين فرقنا الباحثة أثناء توغلها في ذلك العالم المجهول، وبهذه الطريقة، وبما لدينا من المؤن الكافية نستطيع القيام بالمحاولة تلو المحاولة للوصول إلى غايتنا.. فهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تخطر ببالي، والتي لا أستطيع التفكير في وسيلة سواها أكثر منها جدوى؛ لأنه لا يخفي عليك أن الأخذ بمثل هذه الخطة يضمن النجاح المطرد في صورة ما من الصور،

وحسبك أن تذكر كم من الملاحظات والتسجيلات الهامة أتى بها كل من هؤلاء الذين أوغلوا في الأقطار الشمالية، حتى أولئك الذين اقتصر بحثهم على جهات طالما جابها أناس كثيرون من قبل.

وستشمل أسفارنا في نهاية عام على تسجيلات للأشياء التي لم تُكتشف حتى ذلك الحين، وعلى تواريخ ونتائج التجارب- ذات قيمة أجلّ من أن تحصى- ليس بالنسبة إلينا فحسب، من حيث جهودنا في المستقبل؛ بل بالنسبة إلى أولئك الذين سوف يستأنفون البحث في حالة ما إذا اضطررنا إلى تركه.

المتفرج: أف تظن إذن أن من المحتمل ألا تصادف جهودك كل النجاح الذي تصبو إليه بنفسك؟

المخرج: بالعكس- فظني أننا نستطيع أن نستيقن من نجاح فذ؛ أما ذلك النجاح النهائي الذي لا نجاح بعده، فشيء نادر التحقيق؛ لأن "النهائية" هي هذا الأمر الذي لعله لا يوجد على الإطلاق، والآن خبرني.. هل تروقك خطتي، وتستهويك طريقة تنفيذها؟..

المتفرج: بل اسمح لي أن أقول ما أعتقد: إن خطتك خطة مثالية، وهي تنسجم وما تسعى وراءه منذ كان الذي تسعى إليه شيئا مثاليا كذلك.. ولكن.. هل يمكن أن نجد معونة ممن بأيديهم أمر هذه المهنة المسرحية، قبل غيرهم؟..

المخرج: ومن تعني؟

المتفرج: أعني بصراحة: السير هربرت تري، والسير شارلز وندهام وآرثر بورشيير، وويدُنجروسمث، وسيرل مود.

المخرج: أولئك الممثلون من أصحاب المسارح؟

المتفرج: أجل.. ولكنني لم أنته من قائمة أسمائي التي لا تشتمل فقط على جميع أولئك الذين يتصلون بعالم الفنون في إنجلترا، وحتى نفر من أولئك المتصلين بالدولة؛ بل تشتمل كذلك على أسماء معينة من فناني البلاد الأخرى، فهل يُنتظر أن تعنيك مسارح أوروبا مثلا، كالمسرح الفرنسي، أو الكوميدي فرانسيز، أو المسارح الأقل منهما شأنا، والتي تمثل هذا المسرح الفرنسي، كالمسارح التي تديرها ساره برنار أو أنطوان؟.. أو هل ينتظر أن يمدك المسرح الألماني بأي عون؟.. أقصد المسرح الحكومي أو مسرح رينهارت أو مسرح الفن بميونخ مثلا، وهولندا، ماذا تستطيع هولندا أن تؤدي لك؟.. والسويد، وروسيا، وإيطاليا؟.. ومسرح الفن في كونستان الذي حدثتني عنه، أو إليونوراديوز التي طالما سمعت عن مثلها العليا.. ثم هؤلاء الأمريكيون؟.. فهل رأيت؟.. إني أريد أن أعرف على من تعول فيما تبتغي من عون؛ لأن هذا هو أول ما يلزمك لكي يكون مشروعك مشروعا عمليا؟

المخرج: لقد سألتني سؤالا من اليسير الإجابة عليه، فلقد ذكرت طائفة من ألمع الأسماء في عالم المسرح، وهم لن يمدوا الكلية المقترحة بأية معونة إذا كانت تتعارض ومصالحهم، ولكني أسألك أن تفكر معي: هل الأمر كذلك؟.. إن من الممكن أن يكون فيمن ذكرتهم، مثلا، عدد قليل من ذوي الميول المثالية التي لا يرقى إليها الشك، ومدير مسرح كونستان من هؤلاء بلا ريب، وأحسب أننا سنحصل على معونتهم، أما مدام ديوز، فأحسب أنها لن تبخل علينا بمعونتها؛ فإذا

سألتني عن رينهارت، فنان برلين، فأظن أن مشروعنا لا يتعارض ومصالحه على التحقيق، أما أن يوجد اسم السير هربرتبيربهم تريز في مثل هذه المجموعة فأمر أشد احتمالا بكثير من انضمامه إلى هؤلاء السادة المتخاذلين المتهالكين، الذين زايلهم حب المغامرة، أما مدام برنارد وأنطوان فلن يكون بحسبهما أن يثنيا على مقترحاتنا، وأن يشهدا بطريقتهما العملية إذا هما قراءها وتفهماها.

المتفرج: وهلا يصنع أولئك شيئا أكثر من تأييدك بعونهم الأدبي؟

المخرج: وماذا، لعمرك، يستطيعون أن يفعلوا غير هذا؟.. إنهم عمال يشتغلون في مهنة تختلف عما تتحدث عنه اختلافا شديدا، ولقد طالما تحدث الناس عن الكرم الحاتمي الذي يشتهرون به بالفعل، فإذا مدوا إلينا أيديهم وتمنوا لنا الخير، كان ذلك كل ما يدور في خلدنا أن نطلبه منهم.

المتفرج: عظيم.. ولكن.. رأس مالك؟.. من أين لك به؟.. إن باقات التمنيات شيء جميل، ولكنها لا يمكن أن يكون فيها غَناء.

لتفهم الدولة أن... :

المخرج: ربما كان هذا صحيحا، وإن لم يكن الأساس في تقدير كل شيء هو تحقيق فائدة مادية ترجى منه.. وسننتظر أن يصلنا العون المادي من الدولة!..

المتفرج: إن ثقتك تلقي في روعي أنك على حق، ولكن ثمة شيئين، ستجد لزاماً عليك أن تقيم الدليل للدولة قبل أن تمنحك معونتها.

المخرج: وما هما؟

المتفرج: أولهما أنه ينبغي لك أن تبرهن للدولة بالدليل الساطع على أنها سوف تنتفع، وثانيهما أن الأرباح سوف تزيد عن التكاليف.

الإيراد الفني أعظم قيمة من الإيراد المادي:

المخرج: لا بأس.. فهلم إذن نرى كيف يمكن للدولة أن تنتفع، إن المسرح يؤثر في الناس بطريقتين مختلفتين؛ فهو إما أن يهذب وإما أن يسلي، وطرق التهذيب عديدة، وكذلك طرق التسلية، فأي الشيئين في نظرك يمكن أن يكون أكثر مقدرة على التهذيب: الشيء الذي يسمع، أو الشيء الذي يُرى؟..

المتفرج: بوسعي أن أقول إنه الأخير!..

المخرج: وأي الشيئين في نظرك أيسر على الفهم: الشيء الجميل أو الشيء القبيح؟.. الشيء النبيل أو الشيء الخسيس؟..

المتفرج: إننا إذا كنا ننشد التهذيب فأيسر علينا أن نفهم ما هو جميل ونبيل.. لأن هذا هو ما نحن بسبيله من بحثنا، أما إذا كنا ننشد التسلية، فربما كان الشيء الكريه والقبيح أسرع الأشياء أثرا في هذا السبيل.

المخرج: وهل الجميل والنبيل أكثر تسلية؟..

المتفرج: لا أحسب ذلك.

المخرج: ومع هذا، ما هو ذلك الشيء الذي رأيته وسمعته جعلك تحس كأنك تبتسم من أم رأسك إلى أخمصي قدميك؟..

المتفرج: ذاك هو الشيء الجميل– الحق، إنه الشيء الذي في مقدورنا أن نصفه.

المخرج: وهذا هو رأيي أنا أيضاً.. ولكن.. ألا يوجد في هذا الشيء ما يدعو إلى التسلية؟ فنحن نبتسم.. والابتسامة هي همسة الضحك!

المتفرج: أنت على حق.

المخرج: ألا يمكننا أن نسميه أكثر جوانب التسلية حُسنا؟

المتفرج: يمكننا أن نقول هذا سَنداً للدليل.

المخرج: وهذا مرتبط، كما رأيناه، بالشيء الجميل والنبيل؛ ولهذا فخير جانب في التسلية يمت بنسب إلى خير جانب في التهذيب!..

المتفرج: يبدو أن ذلك كذلك.

المخرج: ولقد قلنا منذ قليل: غن المسرح إما أن يهذب وإما أن يسلي، إلا أننا نرى أنه يؤدي الغرضين في بعض الأحيان، وقصارى القول: إنه يهذب ويسلي حينما يصل إلى ذروة النبل، وحينما يكون في خير أحواله إجمالا.

المتفرج: هذا صحيح.

المخرج: فهل يمكنك أن تقول: إن هذا الشعور الذي دعوته بسبب افتقاري إلى التسمية الصحيحة: "التبسم من أم الرأس إلى أخمص القدم" شعوراً طيبا أو شعوراً رديئا؟

المتفرج: يجب أن أقول: إنه كان خير ألوان الشعور جميعا.

المخرج: ناشدك الله، إذا رأيت مئات من الوجوه في اجتماع لقوم امتلأت أساريرهم بالبشر، فهل يمكنك أن تقول: غنهم يشعرون بسعادة أكثر مما لو رأيت تلك الوجوه كاسفة، وكأنما نال منها الجهد؟!..

المتفرج: لا غرور!..

المخرج: وخبرني.. أ إذا وليت على قوم أكنت تفضل أن ترى وجوها سعيدة كالتي وصفتها لك، أو وجوها كاسفة؟..

المتفرج: وجوها سعيدة بالطبع.

المخرج: سؤال آخر: وهل كنت تفضل أن تراها باسمة، أو مفكرة؟

المتفرج: باسمة أو مفكرة؟.. إن الوجه المفكر ليس بالضرورة هو الوجه الكاسف، ومع هذا فإني أفضل لو أنها تبتسم!..

المخرج: ولماذا كنت تفضل ذلك؟

المتفرج: لأني حينئذٍ أشعر بالرغبة في الابتسام!..

المخرج: إجابة حسنة.. ولما كنت قد أخبرتني منذ لحظة أن الشيء الذي يُرى قادر على تثقيفنا أكثر من الشيء الذي يُسمع، فهل أفهم من ذلك أنك تعني أن الشيء الذي نراه يكون أسرع وصولا إلى أفهامنا وأيسر عليها إدراكا؟

المتفرج: أجل، هذا هو ما أعني!..

المخرج: فلنضرب مثالا لذلك، فها نحن أولاء نرى جوادا دُرب أحسن التدريب، وقد أطلق سراحه في حقل، فهو يقفز ويعلو في قفزاته، ويقوس رقبته في خيلاء، ويمد بناظريه من حوله في بهاء.. فإن لم

نكن رأينا جواداً من قبل، لتعذر على الوصف أن ينقل لنا بأمانة وفي سرعة ذلك الطابع الذي تتركه فينا المشاهدة!..

المتفرج: أجل.. هذا حق كل الحق.

المخرج: وهل يمكن أن يساعدنا سماع الوصف الدقيق لهذا الجواد على فهم ما نرى فهما أوضح، غذا كنا في الوقت نفسه نشاهد الجواد أمام أعيننا؟

المتفرج: كلا!.. بل أحسب أنه ربما شوش على أذهاننا، لأننا نكون منهمكين كثيرا في التحديق في هذا المخلوق.

المخرج: إذن فلن يمكن أن يكون لديك أي استعداد لكي تسمع أي شيء عنه بالإضافة إلى نظرك إليه؟..

المتفرج: بلى.. فهذا قد يثير المرء أكثر مما يساعده!..

المخرج: ومع هذا فهم يقولون: إنهم يحصلون على التهذيب عن طريق حاسة السمع، كما يحصلون عليه عن طريق حاسة البصر.

المتفرج: أجل!.. ولكن الأثرين خليقان أن يريك أحدهما الآخر إذا وصلا إلينا في وقت واحد.

المخرج: حسنا، فدعنا إذن نتناول موضوعنا بطريقة مختلفة.. فنفرض أن الجواد في قفزاته أمامنا شاء أن يعبر عن ابتهاجه وكبريائه بالصهيل، فماذا كان يحدث؟..

المتفرج: يا الله.. هذا صحيح!.. والصهيل يمكن أن يساعدنا على الفهم، ويمكن أن تبتهج حواسنا به!

المخرج: فصهيل الحصان إذن أكثر من خطاب يفيض علما؟ أيمكن أن تبتسم للصهيل عندما تستمع إليه؟

المتفرج: أجل!.. في كثير من الأحيان.

المخرج: ويمكن أن تقول إذن: إن عملية إرشادك قد وصلت إلى التهذيب التام، لأنك رأيت شيئا جليلا، وسمعت تعبيرا من التعبيرات المرحة صادراً عن ذلك الشيء الذي كان يبدو في هذا الجلال، وكان يمكن أن تبتسم أنت من خلال فهمك!.. وليس في هذا ما يدعوك للتفكير!.. أليس كذلك؟

المتفرج: كلا.. كلا.. بل هذا أولى به أن يسخرني، ويملك علي لبي.

المخرج: بطبيعة الحال.. وهذه هي بالضبط حالة العقل التي تتم لك في مسرح من النوع الذي ذكرت.. حيث التهذيب والتسلية ينشآن من التأمل في الشيء الجميل بالعين وبالأذن، ن المؤكد أن تسحرك وتملك عليك لبك.. ولكن من الممكن أن توضع في حالة عقلية أدنى من هذه مرتبة إذا قدم إليك التهذيب غير مصحوب بالتسلية، فإذا قدمت إليك التسلية غير مصحوبة بالتهذيب وضعت في أشد الحالات العقلية ضعة.

وعليك أن تذكر أنني قد تحدثت دائما عن التسلية الحقة بمعناها الرفيع، وعن التهذيب الحق بالمعنى الرفيع نفسه، أي أنني تحدثت عنهما بوصفهما شيئين يمكن ربطهما بعضهما ببعض، والربط مرغوب فيه؛ ولذلك أومأت إلى أنهما متشابهان شبها شديدا، والفصل بينهما في الواقع أمر عسير.

المتفرج: لكنهما منفصلان؛ لأن صالات الملاهي تتجاوب بما يحدثه

الضحك المدوي من ضجيج وصخب، بينما وجوه النظارة في الليسيوم تبدو في وجوم شددي في أثناء تمثيل الملك لير أو هاملت!..

المخرج: أجل، وهذا هو بالضبط ما أريد التحدث عنه، فالانقسام عظيم بدرجة كبيرة جدا، ولا سيما في إنجلترا، في حين أننا لا نسمع في صالات الملاهي بألمانيا إلا القليل من ضجيج الضحك العالي، والوجوه في أثناء عرض المآسي هناك أقل وجوما وأكثر تفكيرا، والمسرح الكامل لا يمكن أن يجعل عضلات الوجه مشدودة أو متراخية، ولا يمكن أن يَشُدْ على خلايا العقل أو يُعَقد نياط القلب؛ بل ينبغي أن نشعر جوارح الإنسان كلها بالراحة، ومهمة المسرح وفنونه هي توفير هذه الراحة الذهنية والجسدية للناس!..

المتفرج: ولكن المسرح الكامل من المحال.

المخرج: ما هذا الذي أسمع؟.. ما الذي تقول؟.. أحسب أننا في إنجلترا- كلا؟.. أحسب أنك إنجليزي- أيس كذلك؟.. وأحسب أنك ستسحب هذه الملاحظة التي أبديتها أخيرا من فورك!..

المتفرج: لشد ما تبدو كهذا الجواد الذي كنت تصفه، حتى لأفعل ما تطلب مني لكي لا ترفسني!

المخرج: مرْحىَ!.. وما دمنا قد اتفقنا على أنه من الممكن أن نخلق مسرحا كاملا هنا في إنجلترا، فهلم نر كيف يمكن أن نفعل ذلك؛ فأنت تقول: إننا ينبغي أن نبرهن للدولة على أنها سوف تجني ربحا ماديا قبل أن نأمل منها المعونة.. وأنا معك.. فإذا كان المسرح الذي

سوف نقدمه للدولة هو أعظم مسارح الدنيا كمالا، فهل لا يكون ذلك ربحا؟!.. ولسوف نخلق هذا المسرح بعد بضع سنين من العناء المتصل[1]، وذلك باتباعناطريقة البحث التي لخصت لك صورة منها.

المتفرج: ولكنك لم ترني أن نفقات بعثة الاكتشاف هذه ستكون أقل من الأرباح التي تعود منها على الدولة التي لن تستفيد إلا إذا زاد الدخل على المنصرف!..

المخرج: سأريك هذا في كلمات قليلة بقدر المستطاع، وأنا، وإن كنت لا أستطيع في مثل هذا الحديث القصير أن أسوق جميع الأدلة التي تؤيد هذه النقطة وغيرها من النقط، وهي الأدلة التي كان بوسعي أن أسوقها، لو أننا أولينا الموضوع قدراً أجلَّ من الفحص الجدي، الذي تتولاه لجنة معينة لهذا الغرض.

نفقات إنشاء مسرح قومي:

فالنفقات التي يقتضيننا بذلها في السنوات الخمس الأولى يمكن أن تكون خمسة وعشرين ألفا من الجنيهات، كما ذكرت آنفا، وقد يبدو لك أن مبلغ خمسة وعشرين ألفا من الجنيهات هو مبلغ طائل، فالآن فلنرى ماذا يمثله هذا المبلغ في واقع الأمر؟..

إنه يمثل نفقات "ف. نانسن" على رحلته إلى القطب سنة **١٨٩٣–٩٦**.

[1] لقد استغرق مسرح الفن في مدينة كونستان، وهو أكثر مسارح أوروبا كمالا وخيرها إدارة.. عشر سنوات حتى بلغ كماله الحالي، ولم يعد بأي أرباح إلا في عامه العاشر.

إنه بمثابة ثمن صورة واحدة من صور المتحف الأهلي.. إنه يوازي نفقات إخراج من ثلاث إلى خمس مسرحيات من التي يقدمها مسرح هز ماجستي أو مسرح دروري لين.. إنه يوازي حوالي ما كانت تطلبه من النفقات مسرحية واحدة من المسرحيات الاستعراضية في إنجلترا سنة ١٩٠٨.

إنه يوازي ربع نصيب ساره برنارد من أرباح رحلتها في فرنسا سنة ١٨٨٠ – ٨١.

إنه يوازي متوسط إيراد مائة مسرح من المسارح اللندنية في ليلة واحدة.. إنه يوازي حوالي الثلث من المبلغ الذي دفع نظير حفلة واحدة من حفلات "الانتصار **Triumph**" سنة ١٦٣٤[١].

إنه يوازي أقل من نصف المبلغ المنصرف على تكبير مسرح الليسيوم وتحسينه في سنة ١٨٨١.

إنه يوازي خمس أرباح رحلة واحدة من الرحلات التي قام بها إرفنج في أمريكا[٢].

والآن خبرني: هل تحسب أن مبلغ ٢٥٠٠٠ من الجنيهات مبلغ كبير إذا أنفقناه على مثل هذا العمل الهام في خلال خمس سنوات[٣].

المتفرج: لا أحسب أن الأمر كذلك بعد الذي ذكرت.

المخرج: ثم تأمل كذلك في المبالغ التي على الجمهور أن يدفعها لإجراء

---

[١] "انتصار السلام" انظر كتاب سيموندس "أسلاف شكسبير" ص ٢٧.

[٢] بريريتون**Berereton**: حياة إرفنج ص ٣١٢.

[٣] هل يمكن أن نفكر هذا التفكير في مصر كي ننشئ مسرحنا القومي على هذا الأساس الحسابي؟

التجارب المسرحية العديدة التي تعمل كل سنة. وقد تقول: إن كل حفلة تقريبا من الحفلات التي تجرى في لندن وفي الأقاليم هي اليوم تجربة- تجربة أمينة، وإن تكن غير كاملة أو غير جارية على خطة- نحو تحسين صناعة العمل المسرحي، والجمهور مسوق إلى الاعتقاد بأن هذه التجارب هي أعمال فنية بلغت مرتبة النضج، بينما هي ليست من أعمال الفن في شيء أبدا، بيد أن المقصود منها كان قصدا شريفا فحسب، وإن تكن هي في نفسها كوارث.. أخطاء اقترفها أصحابها بطريقة تثير النفوس.

أفلا يكون أقل نفقة على الجمهور بعد هذا لو أن أحدًا —كالدولة أو أحد أصحاب الملايين، أو حتى الجمهور نفسه- دفع مثل هذا المبلغ الصغير الذي ذكرته، أي الخمسة والعشرين ألفا من الجنيهات لتغطية نفقاتتلك التجربة الخطيرة العملية، التي يقوم بها رجال مختارون في مدى سنوات خمس، بدلا من المضي إلى الأبد في إنفاق مبلغ ٢٥٠٠٠٠٠ "مليونين وخمسمائة ألف من الجنيهات؛ الإسترليني" سنويا؛ كما هو الشأن اليوم، في إجراء تجارب في سرعة، وبغير خطة مرسومة!..

المتفرج: وهل ينفق الجمهور مثل هذا المبلغ الضخم سنويا؟

المخرج: هلم فلنرى إن كان تقديري صحيحا.. ولنفرض أن في إنجلترا مائة مسرح[١]، ولنفرض أن كُلًا من هذه المسارح يحصّل من الجمهور في الليلة الواحدة على ٢٥٠ جنيها[٢]، ولنفرض أن كُلًا منها يتناول هذا

[١] في إنجلترا أضعاف هذا العدد من المسارح (كان ذلك في عام ١٩١١).

[٢] استطاع الليسيوم أن يدر ٣٢٨ جنيها في مساء واحد عام ١٨٨١.

المبلغ لمدة مائة ليلة تمثل العام المسرحي[1].

فنحن بالرغم من هبوطنا بالتقدير الإجمالي إلى أقل مستوى ممكن، لا نزال نرى أنه يصل إلى رقم شديد الضخامة.. هو مليونان ونصف المليون من الجنيهات، تؤخذ من جيوب الجمهور في خلال سنة واحدة.. مقابل.. نفايات!.. فهل تراني أجبت على سؤالك الثاني؟..

المتفرج: كأن قد.. فلقد سألتك هل يمكن أن تفوق المزايا التي تحصل عليها الدولة ما تبذله من نفقات؟.. فلم ترني إلا أن هذه النفقات نفقات منخفضة للغاية، إذا قورنت بالنفقات التي تبذلها الدول والهيئات الخاصة الأخرى، فأنت ترى أنه لا يزال عليك أن تريَني أن الدولة سوف تجني الأرباح التي يخلق أن تجنيها من مبلغ الـ ٢٥٠٠٠ من الجنيهات.

المخرج: إذن فلننظر في ذلك في الحال.. إن الدولة سوف تتسلم من رجال الكلية في نهاية السنوات الخمس ثمار جهودهم، وستشمل هذه الثمار: (١) بيانا عمليا عن أحسن الطرق التي تتبع لبناء مسرح قومي وإدارته، بوصفه مسرحا مثاليا، لا يزالون يحسبون قيامه حتى الآن من المستحيلات. (٢) تحسين الكثير من أجهزة المسرح الحديث الآلية بتبسيطها، (٣) تدريب المخرجين الفنيين والموظفين الموكول إليهم تبديل المناظر. (٤) تدريب الممثلين على الإلقاء والحركة– وهما الصعوبتان الرئيسيتان اللتان تجشمهما معظم الممثلين. (٥) تدريب طائفة من مصوري المناظر ذوي الأصالة، وطائفة من الرجال المدربين

---

[1] تظل المسارح مفتوحة للجمهور أكثر من مائتي ليلة في السنة.

تدريبا تاما؛ لكي ينفذوا كل ما يصدر إليهم من الأوامر الخاصة بالإضاءة المسرحية.. وذاك أن عمال الإضاءة في المسرح في الوقت الحاضر يتخبطون في بحر خضم من الجهالة التي لا تخفى عليك في زيارتك لأي مسرح في أثناء قيامه بتدريب خاص بالإضاءة.

جهل مخرجي المسارح بفنون الإضاءة:

وثمة أسباب ثلاثة لهذا؛ أولها: أن مدير المسرح لا يدري ماذا يريد، ولا يعرف أسماء الآلات المستعملة، ولا يدري فوائدها؛ بل هو لا يدري أجزاءها المختلفة، ولا ما تستطيع أن تؤديه هذه الآلات، ثم هو جاهل غاية الجهل بالطريقة التي يحصل بها على نتيجة منها.. فهو يترك كل شيء للطوارئ والمؤثرات التي تقع مصادفة.. والسبب الثاني: هو أن غالبية الرجال الذين يديرون هذه الآلات في الحفلات المسائية يُستخدمون في أعمال مغايرة في أثناء النهار، وهم لم يتلقوا فيما له صلة بواجباتهم إلا أتفه قدر من التدريب– والسبب الثالث: هو أن هذه الآلات تصمم دون أن يلم واضعوها بالأغراض التي يجب أن تخدمها هذه الآلات، ومه هذا يجب التسليم بأن مهندسي الإضاءة ينفقون كثيرا من الجهد في مواجهة صعوبات كثيرة لم يكن ثمة داع لوجودها؛ بل كان من الممكن تلافيها لو أمكن دراسة الصناعة المسرحية الحديثة بحذافيرها من جديد، واضعين نصب أعيننا التوفيق بين أجزائها التي لا يقوم أحدها إلا بقيام الآخر!.. والرجل الوحيد الذي نرنو إليه بأبصارنا للقيام بذلك العمل هو مدير المسرح، إلا أن الفرص المتاحة له للدرس قليلة؛ لأن وقته مشغول بما لابد منه من النظر في الأمور السخيفة والتماس المخارج لها.. وهي تلك الأمور التي يخلقها، في أحيان كثيرة جدا المخرج العام للمسرح، والممثلون والممثلات، وغير هؤلاء ممن هم أعلى منه شأنا، وهو

إذا حاول الإصلاح ركب كل منهم رأسه، فحينما يستطيع المخرج الفني أن يجد الوقت للتدريب، وحينما يمكن بعد ذلك أن يمنح السلطة والفرصة لتدريب الهيئة التي تعمل معه؛- عند ذلك تخطو المسارح خطوة صغيرة في اتجاهها الصحيح.. والكلية هي المكان الوحيد الذي يمكن أن يتلقى فيه مثل هذا التدريب وأن يُعطي.

وقصارى القول، فإن الذي يجب أن نعطيه للدولة مقابل معونتها يمكن أن يكون هذه النواة للمسرح المثالي الذي يقوم على أساس عملي، ومها كُليّة "معهد" لتدريب رجال الهيئة العاملة بتلك الكلية، من المخرج المسرحي، إلى عمال الإضاءة، تدريبا بعد قيام الكلية ليسمو بالجميع إلى المستوى المثالي الذي لا يصح أن نهبط به بأية حجة مهما كانت.

فأنت ترى إذن أن الكلية إذا جعلت المستقبل نصب عينيها، وإذا كان مثلها الأعلى راسخ الأساس وطيد الدعائم، فإنها ستعمل ليل نهار دون ما تراخ أو هوادة. وليس ينبغي أن نشرع في البحث عن فنون المسرح المفقودة إلا بعد الضرب في العوالم التي يقوم فيها المسرح الحديث، وفي أثناء ضربنا في تلك العوالم سنقيم نظام المسرح من جديد؛ أتدرك ما أعني؟

المتفرج: أحسب أنك أوضحت الموضوع.. ولن أثقل عليك إلا بسؤال واحد.. فهل تقبل أن تكون رئيسا لتلك الكلية؟

المخرج: كلا.. فرئيس تلك الكلية أو عميدها، سينتخبه الأعضاء كما قلت لك آنفا.

المتفرج: وهلا ترشح نفسك في هذا الانتخاب؟.. ماذا تكون الكلية بدونك؟

المخرج: تكون كل شيء.. أما إذا اشتركت فيها فلا تكون شيئا!

المتفرج: ماذا تعني؟.. أتتنحى عن المشروع الذي خلقته؟

المخرج: كلا.. إني لن أغيب عن الكلية، إلا أنني لن أكون فيها عميدا أو عضوا أو صاحب أية صيغة رسمية.

المتفرج: فماذا تكون إذن؟

المخرج: إني سأبرزها في الوجود، ثم أطلب بعد ذلك أن يسمح لي بالدخول إليها أني شئت لكي أدرس ثمة في أي وقت تحدوني فيه الرغبة إلى الدراسة، والأسباب التي تجعلني أرغب في ذلك كثيرة، وقد يقتضي شرحها لك أعواما طوالا، على أنك تستطيع أن تفهم أنها ليست أسبابا واهية.. ثم أنا أجد عضويتي في مثل تلك الكلية مما يشرفني.

المتفرج: لكنك ستمنحها أكثر من ذاك– فأنت نفسك ستقوم فيها بإجراء تجاربك، وأنت ستعير مواهبك هذه التجارب.

المخرج: إن مواهبي قليلة ولا يمكن أن تعار، والذي يمكنني أن أفعل هو القيام بتلك التجارب، عن طيب خاطر، إذا طلبَ إليَّ ذلك، إلا أنني أعتقد أنني سأكون أكثر فائدة لهذه الكلية إذا وقفت منها على خطوات، من أن أكون مرتبطا بها.

المتفرج: وهل هذه هي الطريقة التي يسعك أن تقترحها لاكتشاف هذا الفن المفقود الذي لعلك تعرف عنه أكثر من أي أحد سواك؟

المخرج: إن ما أعرفه عن هذا الفن جد قليل، بيد أنني قد أعرف أين هو أكثر مما يعرفه غيري، فأنا أستطيع أن أعين الجهة الصحيحة، ولهذا أعتقد أنني غير عديم القيمة فيما تبذله هذه الكلية من جهود؛

ولسوف أكون معهم دائما في أبحاثهم وتجاربهم، إلا أنني لن أكون رئيسا عليهم ولا مرؤوساً لهم.. على أنهم متى دعوني فسأضع نفسي في خدمتهم، ولكن هذا لن يكون في حدود وظيفة معينة.

المتفرج: عجبا!.. إنك لتدهشني حقا، فأنت تقيم لي الدليل على أنك تعرف من أمر هذا الفن الثالث، كما دعوته، بمقدار ما يعرف سائر الناس، أو أكثر مما يعرف سائر الناس، ولقد حدثتني عنه ساعات، وأنت تضحي بكل شيء في سبيله.. وكذلك تقترح أن تضع خطة الكلية إلى حد معين– ثم أنت بعد كل هذا تنفض يدك من كليتك وفكرتك وخطتك، لتجعلها في يد رجل غيرك! ألا تخشى أن يتبدل كل هذا الأمر تبدلا كبيرا إذا لم تتوله أنت بنفسك؟

المخرج: إنه سيتبدل على التحقيق– وقيامه يتوقف على هذه الحقيقة، بيد أنني لا أخشى عليه بسبب ذلك.

المتفرج: ولكن، أليس لك مآرب شخصية مرتبطة بتلك الكلية؟.. ألا يؤلمك ولو قليلا أن تتجه أمورها وجهة خاطئة؟

المخرج: إنها لن تتجه هذه الوجهة، فمغناطيس المثل الأعلى لا يسمح لها بذلك، ما دامت جاذبيته قد بدأت بالفعل، ونحن سنقوم باكتشافاتنا لمقاومة ذلك بخاصة، وسيكون معنا رجال يتولاهم السأم والقنوط من وقت إلى آخر، ولهذا فالأخطاء خليقة بأن تقع– فإذا وقعت الأخطاء تيسرت الاكتشافات، إلا أن الأخطاء لن تقع عن عمد مطلقا، بدافع من بعض حوافز الأنانية، ولكنها لا يمكن إلا أن تكون نتيجة لما يبذله أصحابها من جهد عنيف مضن، إلا أن هذه العوائق لن تتجه

بنا، كما ذكرت، إلا نحو مثلنا الأعلى.

المتفرج: ولكن المسرح الحديث الذي تعترف أنت بأنه يستهزئ بجهودك.. يقاوم جاذبية هذا المثل الأعلى!..

المخرج: آه.. هذا شيء جد مختلف.. إن رجال هذا المسرح يقاومون بدافع الخوف، أما نحن فسنقاوم بدافع الشجاعة، وسنسمع النداء ونشعر بالجذب، وسنسير في سبيلنا قدما، ولكن في أناة وقصد، قائمين باكتشافاتنا على طول الطريق، وسنكشف آخر الأمر ما نبحث عنه، وما يجتذبنا.. وحينئذ..

المتفرج: وحينئذ ماذا؟

المخرج: يا له من سؤال!.. أما من جهتي فأنا مقتنع أشد الإقناع أنه لن يكون لمطافنا من نهاية، ونحن لن نفرغ من أسر الجاذب الذي يجتذبنا، لأنه لن يتبدل أبدا، وسيظل الإغراء يغازلنا أبدا، وسنرى دائما ذلك الإصبع الذي يدعونا بإشاراته، ويحثنا على السير قُدما.

١٩١٠

الأشباح في مآسي شكسبير

من الظواهر العجيبة التي لها دلالتها فيما يتصل بالطريقة التي يجب أن يعالج بها المخرج مآسي شكسبير على المسرح؛ تلك الظاهرة التي لا تخلو منها تلك المآسي.. ألا وهي ظهور الأشباح والأرواح فيها.

وفكرة وجودها تحول دون تناول هذه المآسي التي تظهر فيها تناولا واقعيا، فلقد جعلها شكسبير مركز أحلامه الشاسعة، والنقطة المركزية للحلم، كنقطة الشكل الهندسي المستدير، تهيمن على كل شيء في المحيط وتحدده، ولو كان هذا الشيء مقدار شعرة!...

وهذه الأرواح في مسرحيات شكسبير كالنغمة الأصلية في المقطوعة الموسيقية التي يجب أن تنسجم معها بقية النغمات، إنها أجزاء أصلية من المسرحية، وليست دخيلة عليها، إنها الرموز الحية لعالم ما فوق الطبيعة، المحدق بالعالم الطبيعي، الرموز التي تُبدي في أسلوب التمثيل شيئا من هذا الأثر الذي يحدثه في علم تلك الـ "أنغام الجزئية" التي لا تسمع، ولكنها تمتزج بالأنغام التي تُسمع والتي تَصنع كل ذلك الفرق بين صوت أفقر آلة موسيقية وبين صوت ذلك الصوت العلوي الذي يصدر عن "القيثار"، لأنه– كما هو الشأن في هذه– يكون في علم الحياة، إذ توجد أنغام جزئية.. موجودات غير منظورة.. سواء كان ذلك في الشارع المزدحم، أو في السوق المكتظة، أو في المسرح الممتلئ، أو في حيثما كانت الحياة؛ وثمة مع هذه الزحمة من الناس، وجنباً إلى جنب، زحمة من الأشياء غير المنظورة، زحمة من الإمارات والسلطات والإمكانيات التي لا ترى، ولكنها تُحس!.. إنها تدخل

بيوت الكائنات الإنسانية التي تُرى، ومن أجل مجيئها، تُنَظف بضعة من تلك البيوت وتزخرف، فإذا آوت إليها تلك القوى، إذا هذه الكائنات الإنسانية قد تبدلت ولمعت آخر الأمر بضوء إلهي، ورددت أصداء حب لم يكن لها به عهد؛ فإذا لم يحدث لها هذا، أصابها العكس.. إذ تتلبسها أرواح أشد منها خبثا، ثم ينتهي الحال بمثل هذه المخلوقات إلى شر مما كانت عليه: فيعصف بها طائف من البطش والعسف، كريه حتى إليها هي نفسها؛ طائف لا يُحس، ولا معدى عنه كما يبدو، حتى إلى حدود اليأس[1].

إن شكسبير ليحصل بسحر هذه "الأنغام الجزئية"، بمقدمة المؤثرات التي تُحَس حتى عندما ما لا تُرى، تلك المقدمة التي تكون في بعض الأوقات غير محسوسة، مثل "طيف الطيف" إلا أنها تكون محققة حتى في هذه الحالة، بوصفها قوى مسيطرة، شريرة أحيانا، خيرة أحيانا أخرى.. إن شكسبير ليحصل بسحر هذه الأنغام الجزئية على نتائج تفوق تلك التي حصل عليها معاصروه حتى عندما كانوا يعالجون موضوعات متشابهة.. مثال ذلك مدلتون في مسرحيته: "الساحرة".

ماذا كان يقصد شكسبير بأشباحه؟..

ذلك أن شكسبير عندما كتب: "يدخل شبح بانكوك" لم يكن يدور في خلده مجرد ممثل متدثر بقطعة من قماش شفيف؛ بل هو لو كان يفكر في شيء من ذلك.. أعني لو كان يدور في خلده ذلك القماش الشفيف في ضوء المسرح.. لما أمكنه أن يخلق الشبح في "هاملت"؛ لأن شبح والد هاملت،

---

[1] جوزيف هنري شورتهوس J. H. Shortheuse (١٨٣٤ – ١٩٠٣) كيميائي وقصاص إنجليزي طائر الذكر، له طائفة بارعة من القصص وله كتاب عن ورد زورث الشاعر أسماه (أفلاطونية ورد زورث) (د).

ذاك الذي يتحرك إلى جوانب الستائر في أول المسرحية العظيمة، ليس أضحوكة.. إنه ليس سيدا من سادة الممثلين مدرعا بشكته، أو خيالا سخريا.. إنه تكشف مؤقت للقوى غير المنظورة التي تهيمن على الحركة المسرحية وأمر واضح من شكسبير بأنه لا معدى لرجال المسرح من أن يوقظوا أخليتهم من سباتها، وأن يسلموا منطق عقولهم التي يجعون سلامتها، للنعاس.

ذاك أن ظهور كل هذه الأرواح في المسرحيات ليس من اختراع مخرج من مخرجي المسرحيات الإيحائية؛ إنها أسمى ما وصل إليه إنتاج شاعر رفيع الشأن، وهي تحمل إلينا أوضح ما يحصل عليه إنسان من إقرارات في آراء شكسبير عن المسرح.

"إن الفن الإيحائي سوف تتم له السيادة، لأن جميع الصور المسرحية التي يدعون أنها توهمنا بتقليد الواقع يلزم بالضرورة أن تخفق في تأثيرها أو تكشف عن حقيقة الإيهام الكاذب، ومسرحيات شكسبير خلائق شعرية، وينبغي إخراجها وتناولها على هذا الوضع[1]" فهذه نصيحة يجب أن يعيها بخاصة أولئك الذين يتصدون لإخراج تلك الروايات التي تشتمل على عناصر ما فوق الطبيعة.

واجب المخرج إزاء الأشباح:

وعلى هذا، فإذا أراد رجال المسرح إخراج ماكبث، أو هاملت أو ريتشارد الثالث، أو يوليوس قيصر، أو أنطوني وكليوبترا أو العاصفة، أو حلم منتصف ليلة من ليالي الصيف.. كما ينبغي أن تخرج هذه المسرحيات.. كان أول ما ينبغي له هو أن "يغازل" الأرواح الموجودة في تلك الروايات؛ لأنه إن

---

[1] هيفستيHevesti.

لم يفهمها فهما يجعلها تجري في كل قطرة من دمه، كانت النتيجة أنه لا يخرج منها إلا صورة كلها خرق وكلها أسمال.

على أنه في اللحظة التي يكون فيها على وفاق تام وإحدى هذه الأرواح.. في اللحظة التي يكون قد رأى فيها تناسقها وأجرى حركاته وفقا لاتزانها؛- في هذه اللحظة يصبح أستاذا في فن إخراج مسرحية مما كتب شكسبير- على أنه يبدو أن مخرج المسرح الفني لا يحقق هذا أبداً، لأنه لو فعل لجرى على طريقة جد مختلفة في إخراج هذه المشاهد التي تظهر فيها الأشباح.

نقول هذا ونتساءل: ماذا يجعل أشباح شكسبير تبدو بهذه الدرجة من الضعف والتفاهات فوق المسرح، وهي التي تبدو من الأهمية والتأثير بتلك الدرجة القصوى في أثناء قراءة المسرحيات؟.. إن السبب في هذا هو أن الصنبور قد فتح فجأة، وأن الجو الصحيح لم يهيأ لظهور هذه الأشباح فوق المسرح.

يدخل شبح- فإذا هلع فجائي ينتاب جميع الممثلين، واضطراب يصيب عمال الإضاءة جميعا، وكل الموسيقيين، والنظارة برمتهم، ويخرج الشبح- فإذا المسرح كله يشعر بالفرج من هم ثقيل!.. الحق أنه قد يقال: إن النظارة- بخروج الشبح من المسرح- يشعرون بأنهم قد انتهوا من رؤية شيء من المستحسن عدم التحدث عنه، وهكذا يغمغم الجمهور بالسؤال العظيم، معتذرين عن الجهر به، فيسعلون مثلا.

إننا أطفال في أمثال هذه الأمور، ونحن نظن أنه بحسبنا أن تُرِيَ النظارة (بعبعاً!)، ونحن نقهقه سخرية حينما يطلب إلينا أن نبرر للناس فكرة شيء من

الأشياء الروحية، لأننا لا علم لنا بأمور الروح، وذاك أننا لا نؤمن بالأرواح.. وكل ما نعلمه أننا نقهقه كالأطفال، ونلف أنفسنا بملاءة ونقول: "عَوعَو.. عَوّ!" على أنك إذا تأملت مليا في مسرحيات من قبيل: هاملت وماكبث وريتشارد الثالث، لساءلت نفسك: تُرى ما هذا الذي يكسبها غموضها هذا الباهر، وجوها هذا المرعب الذي يستولى على اللب؟ هذا الغموض وذاك الرعب الذين يرفعانها فوق مجرد مآسي الطمع والقتل والجنون والهزيمة.. أليس هو فحسب ذلك العنصر من عناصر ما فوق الطبيعة الذي يسيطر على الحركة المسرحية من أول المأساة إلى آخرها؟.. أليس هو ما يحدث من المزج بين شئون المادة، وشئون ذاك العالم الغامض المجهول؟.. أليس هو ذاك الإحساس بالأشباح المتربصة التي تشبه الموت في استخفائها، وبالوجوه الغامضة الخالية من الملامح التي يبدو أننا نستطيع أن نخطف منها لمحة من جنب، وإن كنا لا نرى منها شيئا إذا استدارت بكامل هيئتها أمامنا!.. ونحن نلاحظ في ماكبث أن جو المأساة غامض شديد الغموض وأن أسلوب التمثيل كله تتحكم فيه قوة خافية، وأن الذي يكسب المأساة جمالها الغامض وجلالها المستغرق وشمولها الذي لا قرار له؛- هو تلك الكلمات والأشباح فحسب- الكلمات التي لا نسمعها أبدا، والأشباح التي قلما يبدو منها شيء إلا ما يبدو من ظل غمامة.. تلك الأشياء التي هي العنصر الأساسي المروع في هذه المآسي!

لماذا يتلف المخرج سحر الأشباح؟:

ومخرج المسرح الذي يركز عنايته وعناية نظارته في الأشياء المرئية، التي هي في نفس الوقت مادية، رجل يسلب روايته نصف ما فيها من جلال، ويقضي على الشيء الكثير الهام من فحواها، أما إذا هو قدم عنصر ما فوق

الطبيعة بطريقة جدية، ورفع أسلوب التمثيل من مجرد نطاقه المادي إلى النطاق النفساني، وجعل الـ "همسات الجليلة المتواصلة، والتي تتردد بين الإنسان وبين ما قدر له" شيئا تسمعه آذان الأرواح إن لم تكن آذان الجسوم، ثم إذا هو جلى "خطوات الإنسان الحزينة غير المستقرة في اقترابها، أو ابتعادها، من الحق، أو من الجمال، أو.. من الله"؛ وكذلك إذا هو أظهر كيف تختفي وراء مسرحيات هاملت، والملك لير وماكبث "همهمة الأبدية على الأفق"[1].. إذا هو فعل هذا كله، كان قد ترجم عما قصد إليه الشاعر، بدلا من أن يمسخ أشباحه الجليلة فيجعلها شخوصا ذات أصوات مبحوحة، ولها وجوه مُبْيَضَّة، وعليها ملايات من شفوف.

أو تأمل مثلا، في تفصيل أكثر، رواية ماكبث "التي يستحث فيها الضغط الساحق لقوى ما فوق الطبيعة جيشان العاطفة الإنسانية بقوة مضاعفة"[2] لتجد أن كل النجاح في إخراجها يتوقف على قوة مخرج المسرح في إيحاء هذه القوى فوق الطبيعة، وعلى مقدرة الممثل في الرضوخ لتيار الرواية لهذه القوة المسيطرة الغامضة التي تسيطر على ماكبث وعلى الشرذمة الأخرى من رفاقه.

إني لأتصور في فصول المسرحية الأربعة الأولى رجلا قد نُوِم تنويما مغناطيسيا، لا يتحرك إلا نادرا، إلا أنه إذا تحرك، تحرك كمن يسير في منامه، ثم تتبدل الحال بعد ذلك في المسرحية، فنرى أن مشي ليدي ماكبث وهي نائمة يشبه صدى حياة ماكبث كلها.. هذا الصدى العبوس الساحر.. الصدى الحاد ذو الصرير، الذي لا يلبث أن يفتر، ويفتر.. ثم يتلاشى.

---

[1] ميترلنك

[2] هازلت

ثم يستيقظ ماكبث في الفصل الأخير، فيكاد يبدو وكأنه في دور جديد، فبدلا من هذا الماشي النائم الذي يَتَّاقل في جر قدميه، يصبح رجلا عاديا هب من نومه إثر حلم مرعب ليرى أنه حلم صادق؛ أنه ليس هذا الرجل الذي يُشخص دوره بعض الممثلين.. الرجل الذي وقع في الشرك.. الخسيس الجبان، ولا هو فيما أرى هذا الخسيس الجريء الشجاع، كما يلعبه ممثلون أخرون، أنه أشبه برجل محكوم عليه بالإعدام كان نائما فأوقظ فجأة صبيحة تنفيذ الحكم فيه، وفي فجأة هذا الأسلوب من الإيقاظ وصرامته لا يدرك صاحبنا شيئا إلا الحقائق التي أمامه؛ بل هو لا يفهم من هذه الحقائق إلا معناها الظاهر فحسب.. فهو يرى الجيش أمامه، وقد توطد عزمه على القتال؛ بل هو يستعد له، لكنه متحير طوال الوقت مع ذاك في تأويل حلمه، ثم هو ينتكس فيعود إلى ذهوله السابق من حين إلى آخر؛ وقبل أن تقضي زوجته، لم يكن يدرك ما هو فيه؛ بل كان يقوم بدور الوسيط لتنفيذ مآربها قياما كاملا، ثم هي بدورها كانت تقوم بدور الوسيط للأرواح التي واجبها على الدوام هو اختبار قوة الرجل باللعب بكل ما لديها من قوة على أوتار الضعف عند المرأة.

نيتشه وماكبث:

إن نيتشه، فيما كتبه عن ماكبث، لم يكن يضع نصب عينيه سوى هذا الطمع الذي يستبد بالإنسان.. هذه العاطفة الإنسانية التي يسمونها الجشع؛ وهو يقول لنا: إن هذا المنظر يزيد في نفوسنا شر غريزة الطمع السيء بدلا من أن ينتزعه منها، ولقد يكون ذاك كذلك، ولكن يبدو لي أن ثمة شيئا، وراء ذلك كله، أكثر من الطمع وشره، ومن فكرة البطل وفكرة الرجل الخسيس.. يبدو لي أنني ألمح وراء ذلك كله القوى غير المنظورة التي تحدثت عنها

آنفا.. تلك الأرواح التي كان شكسبير مشغوفا بالإشارة إلى أنها تقف وراء جميع الأشياء فوق هذا الكوكب وتحركها، وتحركها بطريقة واضحة نحو تلك الفعال، لغرض طيب أو لغرض خبيث.

كلمات لمخرج ماكبث:

ففي ماكبث تسمى هذه الأرواح بذلك الاسم الذي أطلقته عليها النساء من العصور السالفة.. أي "الساحرات الثلاث".. ذاك الاسم المطاط الذي ربما أضحك الجمهور سخرية به إذا شاء، والذي يثير اهتمامه إذا شاء.

فإذا أنا تحدثت عن التأثير المغناطيسي لهذه الأرواح، فكأنما أتحدث عن شيء جديد كل الجدة؛ لأني إنما أعني بحديثي كله ناحية إخراج شكسبير على المسرح، ولست أتحدث عنه بوصفي مجرد عالم من العلماء الذين توفروا على دراسته، وأنا أعرف أن العلماء قد كتبوا عن هذه الأرواح، موازنين بينها وبين أطياف بعينها في المأساة اليونانية، وأنهم قد كتبوا في ذلك كتابات أعمق مما في طوقي أن أفعل، غير أن ما كتبوه لا ينفع إلا قراء شكسبير، أو الذين يشهدونه يمثل فوق المسرح، لا الذين ينهضون بتقديمه على المسرح، أما إن هذه الروايات قد قصد بها إلى أن تمثل أو لم يقصد، وأما إن تمثيلها يكسبها روعة أو ينقص من قيمتها، فشيء آخر لا يعنيني هنا؛ ولكنني إذا كلفت بإخراج رواية ماكبث هذه فوق المسرح؛ فإني لا أجد بدا من أن أجعل جمهوري يفهمون منها شيئا جد مختلف من هذا الذي يفهمه الباحث الذي لا يعني إلا بأمر تفهم شخصه، عندما يجلس ليقرأها لنفسه في خلوة، وأنت في مقدورك أن تحس بحضور هذه الساحرات معك وأنت تتلو الرواية، ولكن مَن من النظارة أحس بحضورها على الإطلاق في أثناء تمثيل المأساة؟ فهنا ينحصر السبب في إخفاق المخرج وإخفاق الممثل.

والذي أراه أننا ينبغي أن نحس في رواية ماكبث بالسلطان القاهر لهذه العوامل غير المنظورة في هذه اللحظات التي يبدو فيها كالمشدوه، أما كيف نجعل الناس يحسون بهذا، وكيف تجعله واضحا دون أن نجسمه على المسرح، فهذه هي المشكلة التي على المخرج المسرحي أن يحلها، وإنه ليبدو لي أن الرواية لم تمثل قط على الوجه الذي ينبغي لها أن تمثل عليه، لأننا لم نحس يوما بهذه الأرواح تقوم بدورها عن طريق المرأة لتفعل فعلها في الرجل، وإنجاز هذا قد يكون أصعب الأعمال التي تواجه مدير المسرح، ولن يكون ذلك بسبب صعوبة شراء "الشاش" الذي ينبغي أن يكون شفافا جد شفاف، أو بسبب صعوبة إيجاد الآلات التي تستطيع رفع الأشباح، أو ما إلى ذلك من الأسباب، أما الصعوبة أكبر الصعوبة فهي في دَورَي الممثلين اللذين يقومان بتمثيل ماكبث وليدي ماكبث، لأننا إذا سلمنا بأن هذا العنصر الروحي الذي سماه شكسبير "الساحرات والأشباح" مرتبط بأي حال بآلام هذين الشخصين: ماكبث وليدي ماكبث، فيجب في هذه الحالة أن تُظهر هاتان الشخصيتان ذلك الارتباط لجمهور النظارة!..

على أنه إذا كان يتوقف على ممثلي هذين الدورين انسجام هذه الأرواح وانسجام ما أراد الشاعر أن تؤديه انسجاما مثمرا؛ فكذلك يتوقف هذا على الممثلات اللائي يقمن بأدوار الساحرات؛ بل يتوقف قبل كل شيء، وبعد كل شيء على مدير المسرح نفسه.

إن الأرواح لا ترى فوق المسرح مطلقا خلال المناظر التي تشترك فيها الليدي ماكبث؛ بل نحن لا نشعر بتأثيرها في خلال تلك المناظر، إلا أننا في أثناء قراءتنا للرواية، لا نستشعر تأثير هذه الـ: "مواد غير المرئية" فحسب؛ بل نحن نشعر بوجودها بطريقة ما. إننا نحس بحضورها كما كانوا يحسون بحضور

الـ "أبيه الفرنسي French Abbe" في قصة الكاتب شور تهوس المسماة: الكونتس إيف.

ألا توجد لحظات في المسرحية نرى فيها كأنما تمد إحدى الساحرات الثلاث يدها المعْروقة لتجعلها على فم ليدي ماكبث، كي تجيب بدلا منها على الأسئلة التي توجه إليها؟.. ثم من عساه أن يكون، إن لم تكن إحدى هذه الساحرات، ذلك الذي شدها من مِعصَمها حينما كانت تنسرق إلى غرفة الملك العجوز والخنجران في يدها!؟.. ثم من هذا الذي دفعها من مرفَقها حينما لطخت بالدم أوجه خدَّام الملك!! ثم ما هذا الخنجر الذي كان يراه ماكبث في الهواء؟.. وبأي خيط أوهى من الشعرة كان معلقا؟.. ومن ذا الذي كان يُدَليِه!.. وصوت من هذا الذي سمعه حينما عاد من غرفة الملك الذي أُريق دمه؟!

ماكبث: لقد فعلتها، ألم تسمعي صوتا؟

ليدي ماكبث: سمعت البومة تصرخ، والصرار يصر، هل تكلمت؟

ماكبث: متى؟

ليدي ماكبث: الآن.

ماكبث: حينما كنت أهبط؟

فمن هذا الذي سمعاه يتكلم حينما كان ماكبث يهبط؟.. ومن هؤلاء الثلاث المستخفيات اللائي كن يرقصن مرحات، دون أن يحدثن صوتا، حول هذين التعيسين، حينما كانا يتحدثان إلى بعضهما في الظلام، بعد هذه الفعلة المدلهمة؟ إننا نعرف الجواب على هذا معرفة جيدة حينما نكون ماضين في

قراءة الرواية، أما حينما نشهدها فوق المسرح فلا نذكر من ذلك كله شيئا، إذ لا نرى ثمة إلا ذلك الرجل الضعيف وهو ينفذ ما تأمره به تلك المرأة الطموح التي كانت تسلك سلوك من نسميها "ملكة المأساة" وفي مناظر أخرى نرى الرجل نفسه يجد أن المرأة الطموح نفسها لا تغني عنه شيئا، فيدعو بعض الجِنيات "أو البعابع" ثم إذا هو يلقاهن في أحد الكهوف.

فالذي ينبغي أن نراه هو رجل في حالة من حالات الاستهواء (النوم المغناطيسي) التي يمكن أن تكون مشاهدتها شيئا مفزعا وشيئا ممتعا في وقت معا، ويجب أن نتحقق من أن هذا الاستهواء ينتقل إليه عن طريق زوجته، ويجب أن نتبين الساحرات بوصفهن أرواحا أكثر إرعابا لأن جمالهن يفوق عقولنا، ولذا نتصورهن مرعبات، ويجب أن نراهن، لا كما تخيلهن هازلت، "عجائز حيزبوناتعائثات قبيحات يسعين في الأرض بالفساد، يأكل الحقد على الناس قلوبهن لعجزهن عن التلذذ كما يتلذذون، مشغوفات بالدماء، لأنهن أنفسهن غير طبيعيات، وعقيمات، لا هن من الأحياء ولا من الأموات؛ يترفعن بسبب حرمانهن من جميع الانعطافات الإنسانية، وبسبب احتقارهن لجميع شئون البشر؛ بل يخلق بنا أن نصورهن لأنفسنا كما نصور المسيح المجاهد وهو يقرع المرابين، أولئك البلهاء الذين جحدوا رسالته:. إننا هنا بإزاء فكرة الإله الأعلى.. الحب الأعمى.. وتلك الفكرة هي التي ينبغي إبرازها على المسرح في مأساة ماكبث، إننا نرى في هذه الحالة قوة الله القهار تتمثل في هؤلاء الساحرات، وهو يضع هاتين القطعتين من بني الموتى على سندَال، ويسحقهما، لأنهما لما يكونا من المتانة بحيث يقاومان، ثم يستهلكهما لأنهما لم يستطيعا على النار اصطبارا.. إنه يتفضل على المرأة بتاج لزوجها، وهو يداهنها أيما مداهنة، مذكرا إياها بما فطرت عليه من تلك القوة التي لا

تضارع، وما أوتيت من ذاك الذكاء الذي لا يسامي.. في الوقت الذي يلقى في روع زوجها بأنه الشجاع المغوار.

فانظر كيف تستطيع الأرواح أن تتلاعب بالرجل والمرأة فتقنعهما بما تشاء، سواء كانا مجتمعين أو منفصلين، أَنصتْ إلى فيض بيانهما، إنهما مخموران بما أسرت تلك الأرواح لبهما، وإن لم يشعرا بوجودها معهما.

ولكن ارقب تلك اللحظة التي يلتقي فيها هذان الشخصان.. إن كلا منهما يرى في وجه صاحبه، في الحالة التي هو عليها، شيئا شديد الغرابة، حتى لكأنه يثير له ذكرى تشدهه، مما يجعله يتساءل: "ترى أين رأيت ذلك من قبل، أو شعرت بهذا الذي أراه الآن؟" إن كلا منهما يصير متوفّزا، يقظا مخوفاً، متحفزاً للدفاع، ولهذا لا يكون كلام كثير متدفق هنا، بل يكون لقاؤهما لقاء حيوانين حذرين، يقترب كل منهما من أخيه.

فيا ترى– ما هذا الذي يريان؟ هل يريان هذه الروح التي تتشبَّث بالقدمين، أو تُحوِّم فوق العنق، أو التي تهمس في الأذن، كما نشاهد في صورة ديورر Durer[1] العتيقة.. إلا أن الإنسان ليعجب إذ يرى هذه الأرواح تبدو جد مفزعة، بينما نحن منذ هنية، كنا نتحدث عنها بوصفها كائنات تمثل القوة الإلهية، تشبه في قداستها المسيح المجاهد؟ على أن الجواب جلى واضح. فهل يمكن أن تتخذ الروح أشكالا عدة، كما يتخذ الجسم أشكالا عدة، وكما يتخذ الفكر أشكالا عدة؟ فهذه الأرواح هي الأنفس المتعددة، وهي صلبة لا تلين للضعفاء، إلا أنها لينة مطواعة لمن يمتثل.

ولكن هلم بنا الآن ننظر في ظهور بانكو في الوليمة، إن المسرحية كلها

---

[1] البرت ديورر (١٤٧٩ – ١٥٢٨) مصور وحفار ألماني من أروع المصورين الرومنسيين (د).

ترتفع بذروتها إلى هذه النقطة، ومنها تنحدر.. إننا هنا بالذات، نسمع أشد الكلمات ترويعا في الرواية كلها.. هنا حيث يتهيأ للعين الطابع الذي يبهرها كما لا يبهرها طابع آخر.

ولكي نصل إلى تلك اللحظة في لباقة وبوسيلة لائقة، وبالأحرى، بطريقة فنية، فيجب ألا تمشي هذه الأشباح على أرض المسرح خلال الفصلين الأولين، ثم تبدو فجأة وهي تدب على طوالات "أي أرجل خشبية طويلة" في الفصل الثالث أو الجزء الثالث، لأن حقيقة كبرى سيتضح حينذاك أنها كذبة كبرى.. وأن شبح بانكو كان كأن لم يكن شيئا.

إننا ينبغي أن نفتح تلك المسرحية بجو أرفع مما تعودنا به أية مسرحية أخرى، بجو هو في الحقيقة جو ترقب واستعداد، لأن مسألة هذه الأشباح مسألة اختلفت فيها المشارب، مسألة تهيأت يبالغ الناس في احتقارها، تهيأت العالم الذي نسميه العالم الروحي.

يجب أن نحس برغبة الروح في أن ترى المرأة التي تفضل أن تبيد هي نفسها إبادة تامة– على أن تخضع لفعل التأثير الذي تقوم به الروح على اللحم اختبارا له.. ويجب أن نرى الهلع الذي يستولى على الروح عندما نلمح انتصارا هذا التأثير.

ولكنا.. لا نرى شيئا من هذا كله على المسرح.. فنحن لا نعرف لماذا تشغل هذه الساحرات بال هذين الإنسانين، ونحن نحس كأنما هذا شيء يدعو إلى الانقباض.. إلا أن هذا ليس هو الشعور الذي ينبغي أن يتولد فينا.. إننا نرى جنا، وعفاريت قماقم، ومذاري، وشخوصا مسخوتة في صور البعوض، وذاك في مسرحيات الأطفال في الأعياد، لكنا لا نرى الإله مطلقا..

لا نرى الروح الأعلى الذي كان واجبا أن نراه.. الروح الجميل.. هذا الموجود الصبور الصارم الذي يتطلب من البطل أعملا البطولة على الأقل.

إن شخصيات شكسبير ليست في كثير من الأحيان إلا كائنات خائرة؛ وربما كانت ليدي ماكبث أشد هذه الشخصيات كلها خورا، وإذا كان هذا هو جمال هذه الشخصيات– وهو بلا شك جمال عظيم القدر– إلا أنه جمال الداء، وليس الجمال الأعلى.

ونحن بعد أن نقرأ عن هذه الشخصيات نترك إلى أنفسنا وإلى تأملاتنا، وكل منا يضيف تلك الفكرة التي تركها شكسبير عمداً كي يضيفها كل منا، والقارئ مسموح له بقدر كبير من الحرية في تحيل ما يشاء، لن الشاعر ترك أشياء كثيرة لم يقلها، إلا أنه قال أشياء كثيرة جدا، حتى لقد أوشك أن يشير إلى كل شيء، والذهن الذي أوتي حظه من التخيل يستطيع أن يستشف هذه الأرواح في وضوح، وثمار النخيل حبيبة دائما إلى من لم يؤتوا نصيبا من القدرة على التخيل، فهم يلتهمونها بالطريقة التي لابد أن حواء قد التهمت بها الفاكهة المحرمة.

ولهذا يجب على مدير المسرح، إن كان على شيء من حسن التخيل، أن يضع هو الآخر ثمار هذا التخيل بين يدي جمهوره.

ولكن لننظر إلى تلك المادة الضخمة التي ألقى بها إليه!.. فماذا في وسعه أن يفعل بسقط هذا المتاع الذي هو من قبيل المناظر، ومن قبيل الملابس، ومن قبيل هذه الأشخاص المتحركة التي يمكنه أن يدفعها هنا ويدقعها هناك، وأن يضعها في هذا الضوء أو ذاك؟.. فهل تتلاءم هذه المادة وذاك الشيء الألمعي الذي هو المخيلة تلاءما يجعلهما يعملان معا؟.. ربما

كان هذا، وربما لم تكن بأشنع من قطع رخام، أو مواد بناء كاتدرائية.. ومن يدري.. فربما كان كل شيء يتوقف على طريقة استعمال المواد المسرحية.

فإذا كانت ذلك كذلك، فليرجع مدير المسرح إذن إلى ما لديه من مواد، وليعزم على إزالة الغبار عنها حتى تدب فيها الحياة الحقة، وبالأحرى حياة التخيل، وذاك أنه ليس في الفن إلا حياة واحدة حقيقية، وهذه هي تلك الحياة التخيلية، فالناحية المتخيلة هي وحدها الناحية الحقيقية في الفن، ونحن لا نرى حقيقة ذلك في أية مسرحية محدثة ونكتشفه بكل تلك العظمة في ماكبث.

وظريف أيما ظرف أن يتحدث البعض عن شكسبير؛ فيزعم أنه كان يعيش في عصر يؤمن بالخرافات إيمانا عجيبا، أو أنه كان يختار موضوعاته من عصور، أو من بلاد كانت تنضح بالخرافات.

فيا الله!.. هل بلغت فكرة الأشباح أو فكرة الأرواح، هذا الحد من الغرابة؟.. إن كان ذلك، فشكسبير كله غريب وغير طبيعي، وواجبنا أن نعجل فنحرق جميع أعملاه، لأننا لا نريد شيئا يمكن أن نسميه غريبا أو غير طبيعي في القرن العشرين، إنما نريد أشياء تكون واضحة الفهم، أما روايات شكسبير فليست يسيرة على الإفهام حينما توضع على المسرح، وذاك أن مظهر الخيال الصبياني ليس شيئا يسيرا على أفهامنا كل اليسر، وإن تكن حقيقة حضور الأرواح حولنا تبدو لي أنها شيء يجب ألا يغيب عن بال كل امرئ عادي.

على أننا نتساءل: كيف يمكننا إظهار ذلك على وجهه الصحيح إذا جعلنا هدفنا الأول والأخير، الجدير باعتبارنا، ماكبث وامرأته، وبانكو وحصانه

والعروس والموائد، وإذا سمحنا لهذه الأشياء بأن تحجب عن أبصارنا الأهداف الحقيقية لتلك المسرحية؟

فنحن غن لم نر هذه الأرواح قبل أن نأخذ في عملنا فلن نراها بعد ذلك أبدا؛ لأنه من ذا الذي يستطيع أن يرى روحا بالبحث عنها في ثنايا فصل مضى؟.. كلا.. فالرجل الذي يمكنه إخراج هذه المسرحيات على النحو الذي يحتمل أن يكون شكسبير قد أراد لها أن تظهر به على المسرح، إنما يجب عليه أن يكسو كل دقيقة من وقائعها بمعنى من المعاني الروحية، ولكي يفعل هذا فواجبه أن يتحاشى محاشاة تامة كل ما هو مادي، مجرد المعقول، أو بالأحرى، الأشياء التي لا يتفهمها، والتي لا يكون في مقدوره النفاذ إلى صميمها، فلا يجد مندوحة من أن يرتد إلى ذلك الإيقاع المتهادي الذي لا يتدفق في كلام شكسبير فحسب؛ بل في صميم أنفاسه.. في هذا العبير الحلو الذي يعلق بأعطاف تمثيلياته.

ولكن لنتكلم كلاما عمليا نختم به هذا الفصل:

فلو أنني طُلب إليّ أن أُعلم شابا أراد أن يجازف بالقيام بهذا العمل، لتصرفت على النحو الآتي: يمكن أن أمضي به في كل جزء من أجزاء الرواية، ويمكن أن أستخلص شيئا روحيا من كل فصل، وكل منظر، وكل فكرة، وكل حركة أو صوت.. الشيء الروحي الذي أجده في كل من هذا وذاك، ويمكنني أن أبرز على المسرح مرارًا وتكرارًا شيئا ما يُذكر النظارة بوجود هذه الأرواح.. في وجوه الممثلين، وفي الملابس، وفي المناظر، وفي الأضواء، وبواسطة الخطوط، والألوان، والحركة وأصوات الممثلين، وفي كل شيء يكون تحت تصرفنا.. حتى إذا وصل شبح بانكو في الوليمة لم نأخذ في القهقهة؛ بل رأينا ظهوره شيئا صادقا مرعبا، شيئا متوقعا كل التوقع، ومنسجما مع اللحظة التي

يصل فيها؛ بل نحن نستشعر وجوده حتى قبل أن نراه ماثلا أمامنا.

ويمكن أن يكون حضوره الذروة الطبيعية للمأساة، الختام الطبيعي، ومن تلك النقطة، حتى نهاية المسرحية يمكنني أن أزيل روحا بعد أخرى من وجوه الممثلين ومن ملابسهم، ومن المناظر، حتى لا يبقى فوق المسرح إلا جثمان ماكبث.. حفنة من الرماد تتخلف ثمة بعد نار تأتي على كل شيء.

وبهذه الوسيلة يمكن أن نتحاشى سخرية الجمهور التي يبتعثها ظهور روح من تلك الأرواح، كما سنجعل عالم الأرواح– قبل أن ينتبه الجمهور لذلك– شيئا محتمل الوجود، كما كان شأنه في الماضي، ويكون في مقدور عقولنا أن تتفتح مرة أخرى لتتلقى ما يتنزل إليها من العالم المجهول، وبهذا أيضا يمكننا أن نستشعر صدق ما لجلج به لسان هاملت: "إن في السموات والأرض، ياهوريشيو، لأشياء أكثر مما تحلم به في فلسفتك!".

مسرحيات شكسبير

في كتيب لي، نشرته سنة ١٩٠٥[1]، ذهبت مع القائلين بأن مسرحيات شكسبير إنما كتبت للقارئ ولم تكتب للمسرح ويبدو أن كثيرين يذهبون هذا المذهب؛ إلا أن نفسي قد ارتاحت حينما عثرت في بعض ما كتبه جيته بالجمل الآتية، وبجمل غيرها: "إن شكسبير لا جَرم قد نقش اسمه في التاريخ بين رجال الشعر، أما في تاريخ عالم المسرح فلا يبدو فيه إلا عرضا".

لماذا يستحيل إخراج شكسبير إخراجا واقعيا؟:

"إن طريقة شكسبير بحذافيرها، في التدرج بموضوعاته هي، طريقة قدر بعينه، من استحالة تنفيذها في الواقع فوق المسرح الواقعي".

"إن ضيق المسرح في ذاته كان يضطره إلى التضيق على نفسه".

وجيته ينتهي إلى تلك النتيجة في أخريات حياته، وليس في أولها، وذلك بعد أن دلته خبرته في المسرح على أن الأدب والمسرح شيئان مستقلان عن بعضهما البعض، وينبغي أن يكونا كذلك، وأنا لا أزال عند رأيي– من أن مسرحيات شكسبير لم تكتب للإخراج المسرحي، وبخاصة لأني أنا نفسي أعمل الآن في إخراج مسرحيات عدة لشكسبير، ولهذا أتيحت لي فرصة النظر في "طبعات" كثيرة مختلفة من "طبعات" رواياته، كما يسمونها، ولا سيما الطبعات المسرحية، ولذا تبدهني هذه الحقيقة الواحدة التي تقول بأن الناس الذين يؤمنون بأن شكسبير كان أستاذا من أساتذة الفن المسرحي كانوا

---

[1] أعيد نشره في كتابي هذا.

يختزلون من هذه الروايات سطوراً ومقطوعات؛ بل مناظر برمتها: السطور والمقطوعات والمناظر التي يقولون إنها كتبت للمسرح.

هل يجوز الحذف في شكسبير؟

أما قولنا/ إن الشيء كامل لا عيب فيه: ثم نأتي فننقصه من أطرافه، فهذا هو موضع الغرابة التي ليس مثلها غرابة، ونحن نسمح للمخرج الذي يريد حذف أجزاء ما من إحدى روايات شكسبير، بهذا الحذف، على شريطة ألا يقول في الوقت نفسه: إن شكسبير كان أستاذا لا عيب فيه من أساتذة الفن المسرحي، إن المسرحية تتقدم الفنون المقصود بها وجه الجمهور، إن كان هناك فنون مقصود بها وجه الجماهير، وإذا كان شكسبير لم يُفصح عما يريد الجماهير في كل وقت، فلن يكون في وسع مخرج المسرح أن يتلافى هذا ببتر أجزاء كبيرة من النص الأصلي.

وقد جرى المخرجون على حذف تلك المقطوعة الطويلة من هاملت، والتي أولها: "والآن تنهض جميع الظروف ضدي" بحجة أنها "لا تفيد المسرحية"، ومن أعجب العجب أن يسمح للمخرجين بأن يقرروا إن كانت هذه الفقرة أو تلك في مسرحية لشكسبير لازمة لهذه المسرحية أو غير لازمة لها، بعد أن انتهى شكسبير نفسه من تقرير ذلك، ويحذف المخرجون فقرات أخرى من المسرحية: لأنهم يعتقدون أنها فقرات غير محتشمة، أو بحجة أن الجمهور ربما عدها كذلك، وتستطيع أنت أن تحذف تلك الفقرة التي تجري بين أوفيليا وهاملت في الفصل الثالث، بالمشهد الثاني، حينما يكون هاملت مستلقيا عند قدميها، لترى أنك نقصت شخصية هاملت كثيرا من قوتها، وبدلا من أن تكون أوفيليا امرأة ذات ألمعية، تصبح مشخصة فجة من مشخصات فجر العصر الفيكتوري، وبدلا من أن يكون هاملت رجلا عصريا من أهل

زمانه، يذكرك بحقبة لا تزيد عن أن تكون مجرد حقبة من حقب السلوك، تراه أشبه الماس بالقس الذي يندبونه لوعظ الجماهير.

والرقيب معترض ولابد على هذه الفقرة وفقرات أخرى في مسرحيات شكسبير، ويمكن أن يكون محقا الحق كله في ذلك، لأن مسرحيات شكسبير لم تكتب للمسرح؛ بل كتبت للقراءة فحسب، فإذا رغبت أنت في تمثيلها، فمثلها بحالها التي هي عليه، أو لا تمثلها أبدا[1]. ومن السفه أن تزعم أن حذف فقرات قليلة لن يضير هذه المسرحيات، مثلها في ذلك مثل الجسم الإنساني الذي لن يضيره أن تحذف منه العين مثلا!

الحذف من شكسبير همجية في الإخراج:

إن استباحتنا لأمثال تلك المسرحيات العظيمة ليست من المدنية في شيء؛ بل هي الهمجية في أبشع صورها، وهم يتعللون بحجة أخرى لتصرفهم هذا، فيقولون: إن التمثيل ينبغي ألا يستغرق إلا فترة من الوقت معينة؛ ونحن نرد على هذه الحجة بأن الوقت لا شأن له بالتمثيل؛ لأننا لا نبالي بالوقت إذا كان التمثيل جميلا، أما إذا كان رديئا فيجب أن ينتهي بسرعة، ولهذا كان الدفاع عن وجوب انتهاء التمثيل في وقت قصير برهانا على خوف المخرج من أن المسرحية ستؤدي إداء سيئا، وإلا فهل يمكن أن يشكو أحد من كثرة ما يقدم إليه من محاسن؟

[1] "..! إنني ليسرني بالغ السرور أن أجد في وسعي أن أظاهر رأي تيك **Tieck** فيما يبديه من حماسة لما في مسرحيات شكسبير من وحدة وتماسك ومتعه، وإصراره على أن تمثل كما هي، دون حذف أو تعديل أيا كان هذا الحذف أو ذاك التعديل.." جيته.

الطريقة المثلى لإخراج شكسبير:

فإن لم يكن ذلك كذلك، فمن الممكن جدا أن تمثل أية مسرحية من مسرحيات شكسبير بتمامها، بشرط ألا تكون مناظرنا بالغة من التعقيد حد السخف، حتى ليتطلب تغيير أحدها في الفصل الواحد عشرين دقيقة مثلا، وبشرط ألا يتلكأ الممثلون عند كل مقطع؛ بل يشحذون ذاكرتهم لتسعفهم في الإلقاء، إذ إن هذا الإبطاء في إلقاء أشعار شكسبير، هو الذي جعل الكثيرين يضيقون ذرعا بشكسبير، إن مسرحيات شكسبير لتفيض بمشاهد العاطفة الجامحة ذات الأوصاف المذهلة التي تحير الألباب، أضعاف ما تحيرها الأوصاف التي ترد في مسرحيات الجنوب، ونحن مع ذاك نبطئ في أدائها، ونتفيهقونزحف بها زحفا، ثم يشدهنا أن يأتي رجل مثل جراسو إلى بلادنا ليرينا كيف ينبغي أن نُلقي وأن نمثل وأن نكشف عن فجاءات الانفعالات النفسية وفورات جنونها، ويبدو أننا ننسى أن الانفعال نوع من أنواع الجنون، ولهذا نوجهه وجهة منطقية، ونطلقه في صوت القاضي الرزين، وبلغة الأرقام، فكأنه في نظرنا "عملية حسابية" تقتضي الجمع والطرح، وهكذا نجعل من عطيل "عطاراً" لا زوجاً مهتاجا يختنق ديدمونة، وإن الممثلين العاطفيين الإنجليز يجب ألا يقنعوا بُسباتهم؛ بل يجب أن يكتسحوا الممثلين المتخمين الأغبياء الذين يغالون في تلكؤهم، وطردهم من المسارح ودور التمثيل جميعا.

وبعد.. فهل يمكن إذن إخراج مسرحيات شكسبير كما ينبغي لها أن تُخرج؟.. كلا.. حتى لو توخينا ذلك كله.. بل إنه لو اجتمع أبرع ممثلي الدنيا وأشدهم انفعالا وحاولوا أن يمثلوا هاملت؛ لما أمكنهم أن يمثلوه على الوجه الصحيح.. ذلك أنني أخشى أن أخرج مسرحية هاملت على الوجه الصحيح هو من رابع المستحيلات.

المذهب الواقعي والممثل

تسألني عما إذا كنت أعد الواقعية في التمثيل من قبيل تصوير الطبيعة البشرية تصويرا صريحا؟.. أجل؛ إنها تصوير صريح للطبيعة البشرية، والكتاب المحدثون، والمصورون المحدثون يؤكدون ذلك فيما يكتبون وفيما يصورون.. وفي الطريقة التي يفعلون بها ذلك.

ثم أنا أعتقد بسبب ما يحاولوه الواقعيون من تصوير الطبيعة هذا التصوير الصريح (وهي هذه الصراحة التي يسمونها الصدق، والتي تقف عموما من البهيمية جنبا إلى جنب)، وبسبب أن هذه الواقعية ليست ثمرة، ولا زهرة، وإنما هي مجرد جذور نبتة جديدة.. أقول: إنني لهذا السبب أعتقد أن الممثل لن يطالب بهذه الحرية التي استباحها لأنفسهم الكتاب المحدثون والمصورون المحدثون؛ ليستطيع أن يطلق لهذه البهيميات "مشاعرها الزائفة في المحاكاة" بكل تفصيلاتها الصريحة المتاحة له.

إنني لا أستطيع أن أذكر ممثلا غاب عنه صوابه، بحيث يرغب في تمثيل لحظة الموت

يقع المؤلف هنا في غلطة لا نرى مندوحة من التنبيه إليها، فهو يخلط بهذا الكلام بين الواقعيين **Realists** وبين الطبيعيين **Naturalists** والطبيعيون هم الذين ينطبق عليهم الوصف الذي يصفهم هنا به، أما الواقعيون فهم الذين يصورون الحياة بما فيها من تقاليد وآداب وشرائع وعيوب ومحاسن، فهم لا يعمدون إلى النقائص بخاصة فيصورونها تصويرا تجريديا كما يفعل الطبيعيون (د.خ).

بكل حقائقها كما يصورها أرباب المذهب الواقعي فيما يكتبون وفيما يصورون، أو لحظات الحب كما يصورها هؤلاء القادة الصرحاء العميان أنفسهم.

وقد يدعي الواقعيون أنهم لا يهتمون كثيرا بالموضوعات التي يتناولونها اهتمامهم بالطريقة التي يتناولون بها هذه الموضوعات؛ فإذا كان الأمر كذلك، أفلا يكون أبلغ وأبعد في الشذوذ ألا يعني الواقعيون إلا بما هو قبيح أو بهيمي، وبما يحرص المثاليون جهدهم على إسدال الستار عليه دائما![1] أما السؤال الذي نسيت أن تسألني إياه فهو: هل يمكن أن يسمح الجمهور للمثل بأن يعبر عن المشاعر، وبأن يصور الأحداث بالطريقة نفسها التي أصبح من حق الكتاب المثاليين والكتاب الواقعيين أن يصوروها بها؟

غثاثة المذهب الواقعي:

ما الفرق بين الصورة والكلمة وبين الكائن الحي في التعبير عن الحقيقة؟.. لماذا يشعر الجمهور نفسه، الجالس في صالة المسرح بهذا الفرق، ولماذا يرفض هذا الجمهور السماح للمثل بأن يكشف عما يُسمح لميلتون ورابليه[2] بإبانة عنه؟.. ثم كيف يمكن أن يكون ثمة ظل من الشك في أن الممثل لا ينبغي أن يسمح له بالحرية نفسها التي يسمح بها للكاتب أو للمصور؛ بل هو في الواقع لا يسمح له بهذه الإجازة؟.

إن المذهب الواقعي وسيلة وضعية من وسائل التعبير، خلعوها على الذين

---

(١)

[2] ميلتون (١٦٠٨ – ١٦٧٤) هو الشاعر الإنجليزي الكبير صاحب الفردوس المفقود، ورابليه (١٤٨٣ – ١٥٥٣) هو الكاتب الفرنسي الأشهر صاحب مؤلفي جارجانتواوبانتاجرول.

عميت بصائرهم، ومن هنا هذه الأغنية التي تكشف بجلاء وتفسر هذا الأمر: "الجمال هو الحق، والحق هو الجمال– ذاك هو كل ما أعلمه في هذه الدنيا، وكل ما تعوزك معرفته" أما الذين عميت بصائرهم فتسمعهم ينقون كالضفادع: "الجمال هو الواقع، والواقع هو الجمال– ذاك هو كل ما أعلمه في هذه الدنيا، وكل ما أحرص على أن أعلمه– فلا تدّع المعرفة وراء هذا".

أما الفرق فمسألة حب لا أكثر ولا أقل، فذاك الذي يحب هذه الدنيا فيرى الجمال في كل مكان؛ إنه إله يحوِل النقص إلى كمال بالعلم والمعرفة.. إنه يستطيع أن يبرئ الأعرج والمريض، ويمكنه أن ينفخ روح الشجاعة في الضعاف المنخوبين؛ بل في وسعه أن يتعلم كيف يشفي الأعمى فيرد عليه بصره!.. إن القوة قد ألقت بمقاليدها دائما بين يدي الفنان الذي يسيطر فيما أعتقد على هذا العالم.

ومن المحتمل تمام الاحتمال إمكان أن يقع المذهب الواقعي من نفوس الجماهير موقع الاستحسان في فترة بعينها من الزمان، ولكن ليس في فترة غيرها، فالجماهير لا تهتم بالبحث عن المعرفة.. كلا.. بل هي لا تهتم حتى بعصارة الأفهام، أو ذلك الجوهر الفرد البسيط الدائم، الذي هو جوهر الحق، المستقر في كل مكان إلى أبد الآباد، ولا يراه إنسان.. إن الجماهير إنما يعنيها الجري وراء المال.. تلك القوة السمينة البهيمية التي يريغون منها ما يمكن أن تتيحه لهم– تلك القوة التي هي بالمرأة أسبه، يصافحها المتصافحون حينما لا يقنعون منها بقبلة؛ تلك القوة التي هي بالسيد السند أشبه، حينما ينفخ "سائله الفقير" بعشر قطع من الذهب.. تلك القوة التي لا يعنيها إلا أن تتصدق بالقليل من المال في مواضع تكون فيها المحبة أولى وأجدى، فطالما كانت الجماهير تتألف من تلك الطبقة الخسيسة الحوشية..

تلك الطبقة المساومة التي لا تبذل من الخير إلا فُتاته، فلسوف تظل مفتونة بهذا المذهب الواقعي الذي هو حيلة الفنان الوضيع العاجز.

على أنه ليس ثمة ما يستدعي إثارة القلق في نفوس رواد المسارح، وليس ثمة ما يدعوهم إلى استشعار الكآبة.. عفوا.. استشعار الغيظ إن أردت.. أما الكآبة فليس ثمة ما يدعو إلى مثقال ذرة منها، إذ إن هذا العدد المعدود من رواد المسارح الذين يشغفون بالجمال ويمقتون المذهب الواقعي؛ هم أقلية صغيرة تتألف من ستة ملايين من الأنفس، وهم مبعثرون هنا وهناك في أطراف المعمورة، وهم لا يذهبون إلى المسارح الحديثة، وإن ذهبوا فنادرا.. وهذا هو سبب حبي لهم، وما يجعلني أعني بجمع شملهم.

فورت دي مارمي ١٩٠٨

المسارح الصيفية

يبدو لي أن المسرح كان يلح عليه الشوق بصفة تكاد تكون دائمة ليصبح مسرحا طبيعيا، حتى لقد كان الكتاب المسرحيون والممثلون ومصورو المناظر يجاهدون في سبيل تبرئة أنفسهم من مظنة أنهم "تياترجيه!"؛ حتى لقد ظهر في القرن الثامن عشر، عندما كانت معظم الأشياء تزدهي بما أبدعته يد الإنسان من مصنوعات الفضة الفاخرة المموهة بالذهب، أستاذ[١] حاول أن يرد الأشياء كلها إلى "الطبيعة" مرة أخرى، ومع هذا تبدو مسرحيات موليير لنا اليوم أبعد ما تكون عن الطبيعة، وإن الطريقة العتيقة التي أُخرجت بها تقع من نفوسنا مقع الإخراج الشديد التكلف.

---

[١]يعني دوزن (د).

لقد مر على الإنسانية غير قرن من الزمان كانت تتوج كاتبها المسرحي المختار بسبب أنه كان أقرب إلى المذهب الطبيعي من زملائه، ومع هذا لم تعد مسرحيات شكسبير تقع من نفوسنا اليوم موقع المسرحيات الطبيعية؛ بل روبرتسون نفسه إلى عهد قريب كان يبدو في مسرحيته: "كانت" و "مِلكنا **Ours**" شديد المسحة الطبيعية، كما بدا إخراجهما قريب الشبه جدا من الحياة الواقعية، أصبح اليوم وكأنه أثر من الآثار، وأصبحنا نلمح فيه أثر التكلف.

وقل مثل ذلك في تصوير المناظر، فمنذ مائة عام كان "كلاركصنستانفيلد" يصور في إنجلترا مناظر تذهل النقاد بمظهرها "الطبيعي" وكان هذا أيضا بعد أن عرفوا أعمال "دي لوتربورج"؛ ثم سرعان ما أصبح الناس ينظرون إلى أعمال ستال فيد على أنهامناظر غير طبيعية، ذاك لأن تيلبين**Telbin** الأكبر قدم إليهم تلك المناظر التي أجمعوا على أنها هي الطبيعة بعينها!.. ثم لم يكادوا يهضمون ما قالوا عن مناظر تيلبين حتى ولوه أقفيتهم؛ لأنهم وجدوا المناظر الطبيعية الحقة فيما رسم لهم هاوزكرافن.. هذا المسكين الذي سرعان ما ينسيهم إياه هاركر، الذي "وجدنا فيه من يصور الطبيعة الحقة آخر الأمر"، وذلك فيما يزعمون.

ولم يكن نصيب التمثيل من المذهب الطبيعي بأقل من نصيب التصوير، فهؤلاء آل كمبل– بكل ما أتوه من التصنع في أدائهم– لم يجدوا بداً من أن يخلوا ميدان التمثيل الطبيعي لإدموندكين، ذاك الذي لم يكد ينقضي عليه ثلاثون عاما من ذلك التاريخ حتى لم يكن أحد ينظر إليه إلا بوصفه أبعد ما يكون عن المسرحيين الطبيعيين، ومتسائلين: "ألم يكن ماكريدي**Macready** أكثر منه طبيعية؟"، ثم ظهر هنري إرفنج بعد ذلك ببضع سنين، وبظهوره وجدنا أن هؤلاء الممثلين جميعا في نظرنا قوم متكلفون متصنعون؛ كأنهم يمشون فوق

المسرح بأرجل من خشب!.. ثم ها نحن أولاء الآن نتحدث عن طرائق إرفنج المصطنعة إذا ما قورنت بتمثيل أنطوان الطبيعي، حتى ليتصايح النقاد قائلين: "إن تمثيل أنطوان الطبيعي مجرد صنعة إذا قيس إلى تمثيل ستانسلافسكي".

فما هي إذن جميع هذه المناظر التي يجلوها لنا هؤلاء وهؤلاء من تلك "الطبيعة"؟..

إنها في رأيي مجرد أسئلة من وسائل اصطناعية جديدة– هي وسائل هذا المذهب الطبيعي.

وعندي أن المؤلفين المسرحيين والممثلين ومصوري المناظر قد عُمِل لهم عمل من أعمال السحر– هل تذكر حكاية "الجمال النائم؟"– على أن هذا السحر يجب أن يبطل قبل أن يصبح من الممكن أن يستيقظوا، ولكن إبطال هذا السحر سيكون من أعسر الأمور ومن أيسرها في وقت واحد: من أعسرها على هؤلاء الذين ولدوا ليسلموا أعينهم للرقاد، ومن أيسرها لدى أولئك الذين ولدوا ساهرين مُسَهَّدين، إلا أنه يجب أن تظل جميع المسرحيات، وجميع التمثيل، وجميع المناظر في مسارح أوروبا أشياء "تمثيلية"؛ بل هي سوف تظل كذلك، وهذا مما لا ريب فيه، حتى يبطل هذا السحر بطلانا تاما، وحتى يقضي عليه من أساسه[1].

---

[1] الفتنة هي الجوهر الحقيقي للقصة الرومانسية (أو الرواية العاطفية التخيلية) وصورتها.. وكلا الجوهر والصورة يصلان إلينا عن طريق الكتب)، ويجب أن نعترف هنا بأننا نلمس شيئا من الفتنة في "الوسائل التمثيلية"، فمعظمنا يحب مجون المهرجين، وتشغفه النظرية، والأبيض والأحمر، إلا أننا، ونحن رجال المسرح جميعا، من الممثل الأول إلى هذا الغلام الفج الذي لا عمل له إلا تنبيه الممثلين إلى قرب أدوارهم، نميل بكل جوارحنا إلى أن يسيطر "روح الطبيعة بحذافيره" على المسرح.. ذلك الوطن الذي نهوى.

ولست أحسب أنه قد آن الأوان لكي أكشف لك قليلا عن الوسيلة التي تستطيع بها إبطال هذا السحر الذي يهوى بكلكله على المسرح الأوروبي؛ ثم أنا بودي هنا أن أسألك سؤالا.. لا أن أجيب على سؤال توجهه إلي، وقد يذهب بك الظن إلى أنني قد وجهت إليك سؤالي دون أن تكون لديّ أية فكرة عما يسمونه: "الإمكانية"، وأن الأجوبة يجب أن تعطي بالروح نفسها، وإن ثمة على الدوام رغبة جد طبيعية في نفس الإنسان "مردها إلى التبصر السليم" تميل به إلى النظر إلى الأشياء على أساس عملي، ونحن حينما نفحص المسائل الاقتصادية أو الصحية، فلابد من فحصها على هذا الأساس بقدر المستطاع.

ولكن.. حينما يتجاوز بنا الموضوع هذا الحد، وعندما نأخذ في فحص تلك الأشياء التي تصدر عن الروح، كالفنون أو الفلسفة، فإننا نحسن صنعا إذا نحن رَوَّأنا النظر فيها بالأسلوب المثالي الذي تستأهله، ثم في وسعنا بعد ذلك أن نعود إلى هذه الأرض؛ لكي نحاول أن نعبر عنها بالطرق الرمزية، أما سؤالي فهو:

هل تحسب أن المسرح الصيفي هو المكان الصحيح الذي يقدم للناس فيه ذلك الشيء الذي نسميه "الفن المسرحي"؟.. أو هل تحسب أن المسرح المسقوف هو هذا المكان.

إن الأول يسعفنا بظروف طبيعية.. أما الثاني فيمدنا بأحوال مصطنعة!

الرمزية[1]

"إن الإنسان ليحيا ويعمل ويدرك وجوده في الرموز وبوساطة الرموز، سواء تعرف ذلك بعقله الواعي أو عقله الباطن، وإن تلك الأجيال التي تُعلي

---

[1] "الرمزية: استخدام الرموز وفقا للقواعد، والرمز علامة مرئية للفكرة" – وبستر.

من قيمة الرموز، وتعرف لها قدرها خيرا مما يعرفه غيرها؛ لتُعتبر، فضلا عن ذلك، أنبل الأجيال كلها".

الرمزية.. والحق يقال، شيء ينتحي جادة الصواب، ثم هي شيء معقول، محكم الترتيب، وهي اليوم تستعمل في العالم كله، ونحن لا يسعنا أن نسميها شيئا مسرحيا، إذا كنا نقصد بالشيء المسرحي الشيء الزاهي المبهرج، ومع ذاك فالرمزية هي لباب المسرح، إذا لم يكن بد من أن ندرج فنها بين الفنون الرفيعة.

والرمزية ليست شيئا يخشى منه– إنها الرقة نفسها؛ وهي شيء يفهمه الملوك وذوو المناصب الرفيعة، وثمة نفر يخشون الرمزية، لكننا لا ندري لماذا يخشونها، هم يشتد سخطهم أحيانا، ويدعون أن سبب كراهيتهم للرمزية هو أنها تحمل في طياتها البلاء والأذى، وأنها ليست من الأدب في شيء، ثم هم يقدمون لهذا بقولهم: إننا نعيش في عصر "واقعي" إلا أنهم لا يستطيعون أن يفسروا لنا لماذا يستخدمون الرموز لكي يقولوا لنا هذا الكلام، ولا كيف كانوا طوال حياتهم يستخدمون هذه الرمزية نفسها التي يجدونها، مما يعسر عليهم إدراكه إلى هذا الحد!

وذاك أن الرمزية ليست في أصول الفنون كلها فحسب؛ بل إنها في جذور الحياة جميعا؛ بل نحن لا نستطيع جعل هذه الحياة شيئاً نحتمله إلا عن طريق الرموز التي نستخدمها على الدوام.

إن حروف الأبجدية رموز تستعملها الشعوب الاجتماعية يوميا.. والأرقام رموز، وها هم أولاء الكيميائيون والرياضيون يستخدمونها، والعملة كلها التي يستخدمها العالم رموز، وعليها معتمد رجال الأعمال؛ وتيجان الملوك

وصولجانا تهم، وتيجان الباباوات رموز؛ وآثار الشعراء والمصورين والمعماريين والمثالين تكظ بالرموز؛ والفنانون المصريون والصينيون واليونان والرومان والفنانون المحدثون من أيام قسطنطين قد عرفوا الرموز وقدروها قدرها. والموسيقى لم تصبح مفهومة إلا باستخدام الرموز، ثم هي رمزية في لبابها: وجميع أساليب التحيا والاستئذان في الانصراف أشياء رمزية، وتستخدم الرموز، وآخر شاهد على محبتنا للموتى هو أن نشيد فوق الميت رمزا على سابق إعزازنا له.

وبعد.. فأحسب أنه ينبغي ألا يكون ثمة من ينازع في أمر الرمزية.. ولا من يوجس منها خفية!

١٩١٠

الفاخر والثمين

لا يحسن الخنزير أن يَقْدُر اللآلئ!.. قولة حق ذاع أمرها بين الناس أخيرا، واعترفت بها غالبيتهم.

وغالبية الناس الذين تعرفهم، لا جرم، تقدر اللآلئ، ولهذا يمكن أن نقول إن الغالبية تقدر ما هو فاخر وثمين في وقت معا.

ولست أبالي إن كان الناس يُغلون من قيمة اللآلئ لشدة ندرتها وعظم ثمنها- وإن كان هذا مما يرفع شأنها- أو لأن منظرها يبعث على حبها والإعجاب بها، وكلا السببين له نصيبه من الوجاهة، ما دامت النتيجة في كل منهما هي هي، فهما في الحالتين يثيران العجب ويستثيران النفس؛ وكأني باللآلئ واثقة من ترفق الناس بها وإعزازهم لها؛ وكأني بالسيدة التي تتخذ منها حيلة لرأسها تتيه دلالا لما تدركه من أن رأسها قد أصبحت بها أشد فتنة من

قبل.. وهكذا نرى أننا حينما نقترب من الشيء القيم الأنيق نصبح نحن أنفسنا أعلى قيمة وأكثر أناقة مما كنا.

ومما يدعو إلى الحسرة ألا يكون المسرح أنيقا ولا قيما..

وإني ليشوقني أن أرى بدلا من التعبير العنيف عن العواطف العنيفة والآراء الصارمة، تعبيرا أكثر أناقة عن عواطف أكثر رقة وآراء أكثر قيمة.

وكم كنت أوثر أن يستعمل المسرحيون، بدلا من تلك المواد الجافة النابية، التي يشيع استعمالها في المسرح، كالنثر، والألواح الخشبية الغليظة، والخيش، والدهان "البوية!"، والورق المقوى، والمساحيق، موادَّ أعلى قيمة وأكثر أناقة: كالشّعر "بكسر الشين"، أو ما هو أثمن من الشعر وأكبر قدراً.. وأعني الصمت..– ثم الآبنوس والعاج– والفضة والذهب والأخشاب الثمينة التي يحصلون عليها من الأشجار النادرة– والحرائر الفاخرة ذات الأصباغ الغريبة والرخام والمرمر ثم.. ثم الأذهان الصافية!

إن الجمهور من الغفلة براء. إنه لن يفضل كتلة من الفحم على جوهرة من الماس، وهو يؤثر الحرير والعاج على الخيش والخشب، والناقد الذي يجحد ذلك هو ناقد مدلس منافق.

ولهذا أناشدكم الله أيها السادة إلا ما تأملتم هذا الزئبق الصناعي الذي نزخرف به المسرح، وقارنتموه بزئبق الروض الفواح.

وأنا، وإن شكرت لكم ما قدمتم من ألوان النقد في الماضي أسألكم أن تنقدوا بروح العدالة هذه المواد التي يستعملونها في المسرح الحديث، فأنتم إن فعلتم هذا، ولو بعد طول الأناة والتذرع بالصبر، تتسامون بنا جميعا عن شين المغاضبة وشديد الحنق؛ لكنكم سوف تسبغون على المسرح آية من

آيات التشريف حينما تزعمون أنه لا يزال مفتح الأبواب للنقد النزيه، وأنه لا يزال خليقا بذاك الحكم الذي أصدرتموه وأنتم تُثنون على مواده الأساسية، وليس على مواده الثانوية فحسب.

أإذا أمكن أن تحمل شجرة من أشجار التين حسكا، أفكنتم تنتقدون ثمرها إن كان ذا شوك؟.. وهل كان يمكنكم أن تضيعوا وقتكم في الاحتجاج على صفات الحَسك، ثم تحقرون من شأنه فتقولون: إنه من صنف مختلف، وتطالبون بصنف أجود؟

إذن فلماذا تستطيبون ثمرة فننا الجليل الزائفة؟

أنشدكم الله أن تدرسوا طبيعة الفن المسرحي حتى يعود الناس– بفضل ما تسدون إليهم من معونة– فيدركوا مرة أخرى: أنه من الممكن أن يجدوا أزاهير هذا الفن وثماره قيمة وأنيقة في وقت معا.

الفهرس